L'ARTE

PERIODICO

DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA

E D'ARTE DECORATIVA

DIRETTO

DA

ADOLFO VENTURI

REDATTORE CAPO: ETTORE MODIGLIANI

ANNO V – 1902

ROMA

DANESI - HOEPLI, COEDITORI

M . DCCCCII

L'ARTE

I.

INDICE GENERALE

Arte contemporanea.

Bibliografia artistica.

Recensioni:

Miscellanea.

Spigolature:

Notizie varie:

Ricordi:

Appendice: Arte decorativa.

II.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo I-II.

FRANCESCO EGIDI, Le miniature dei codici barberiniani dei *Documenti d'amore*, 1. — GUSTAVO FRIZZONI, Nuovi disegni del Correggio, 21.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA, 31.

MISCELLANEA:

Spigolature, 39: Un dipinto del Perugino scoperto recentemente in Castelnuovo di Porto (*A. Bellucci*) - Il Pordenone (*P. Molmenti*) - Un bronzo del Verrocchio (*A. Venturi*) - Cofanetto bizantino della Cappella Palatina di Palermo (*E. Mauceri*) - Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele (*C. de Fabriczy*).

Notizie varie, 49: Notizie di Francia (*J. Guiffrey*) - Notizie di Germania (*P. Schubring*) - Notizie dal Veneto (*A. R.*) - Notizie di Romagna (*E. Calzini*) - Notizie dell'Umbria (*G. U.*) - Notizie romane (*A. Venturi*).

Ricordi: Francesco Saverio Kraus (*A. Venturi*), 63.

APPENDICE. Arte decorativa: E. BRUNELLI, La collezione di stoffe antiche della signora Isabella Errera, 1.

Fascicolo III-IV.

GUSTAVO FRIZZONI, Due opere del Museo artistico municipale di Milano nuovamente illustrate, 65. — GIOVANNI POGGI, La giostra medicea del 1475 e la *Pallade* del Botticelli, 71. — FRANCESCO EGIDI, Le miniature dei codici barberiniani dei *Documenti d'amore*, 78. — ARDUINO COLASANTI, Arte contemporanea: L'Esposizione internazionale del Bianco e Nero in Roma, 96.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA, 100.

MISCELLANEA:

Spigolature, 109: Un altro documento berniniano (*S. Fraschetti*) - A proposito dei bassorilievi di Castel di Sangro (*M. Reymond*).

Notizie varie, 114: Notizie d'Inghilterra (*H. Cook*) - Notizie di Lombardia (*G. Carotti*) - Notizie di Venezia (*P. Paoletti*) - Notizie del Piemonte e della Liguria (*A. Taramelli*) - Notizie delle Puglie (*A. Avena*) - Notizie romane (*A. Venturi*).

Ricordi: Stanislao Fraschetti (*V. Leonardi*), 135.

APPENDICE. Arte decorativa: J. B. SUPINO, I ventagli antichi all'Esposizione di Belle Arti in Firenze, 9.

Fascicolo V-VI.

PAOLO D'ANCONA, Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali nel Medio evo e nel Rinascimento, 137. — EMIL JACOBSEN, Pitture della scuola lombarda nella chiesa di Santa Maria degli Angioli a Lugano, 156. — E. GERSPACH, Gli affreschi di Campione, 161.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA, 168.

MISCELLANEA:

Spigolature, 178: Due nuovi quadri di Ercole de' Roberti nel Museo del Louvre (*A. Venturi*) - Una tavola della gioventù di Pietro Alamanni (*C. Lozzi*) - A proposito del dipinto del Perugino a Castelnuovo di Porto (*A. Bellucci, A. V.*) - Antonello Gagini e l'altare di San Giorgio (*G. Di Marzo, E. Mauceri*) - Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele (*J. B. Supino, B. Marrai*).

Notizie varie, 189: Notizie di Germania (*W. von Seidlitz*) - Notizie dell'Émilia (*u. b.*) - Notizie delle Marche (*C. Astolfi*) - Notizie di Sicilia (*E. Mauceri*).

APPENDICE. Arte decorativa: A. J. RUSCONI, Le maioliche di Cafaggiolo, 21.

Fascicolo VII-VIII.

GUSTAVO FRIZZONI, Ricordi di un viaggio artistico oltralpe, 167. — PAOLO D'ANCONA, Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali nel Medio

Fascicolo IX-X.

Fascicolo XI-XII.

III.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

N. B. – Le illustrazioni segnate con un asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

Appendice: Arte decorativa.

IV.

INDICE DEGLI AUTORI

V.

INDICE DEGLI ARTISTI

N.B. — La lettera *n* posta dopo il numero della pagina, significa che il nome dell'artista ricorre nelle note.

H

I

J

K

L

M

3*

VI.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

N. B. — La lettera *n* posta dopo il numero della pagina rimanda alle note.

Lugano

Madrid

Manfredonia (Puglia)

Milano

Modena

Molfetta

Monaco di Baviera

Montefiascone (Roma)

Monterubbiano (Marche)

Montesantangelo al Gargano (Puglia)

Monza

Moulins

Nantes

Napoli

ERRATA-CORRIGE DEL VOLUME

A pag.	35, col.	Iª, linea 21	*Erbinhof*	leggi:	*des Erzbischofs*
»	35, »	Iª, » 1 (nota)	*Georaskirche*	»	*Georgskirche*
»	35, »	Iª, » 4 (nota)	*Malernhule und di Wende des ersten Jahrtansends*	»	*Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*
»	36, »	Iª, linea 12	*Elsingfos*	»	*Elsingfors*
»	98, »	Iª, » 2	*divinità*	»	*diversità*
»	105, »	IIª, » penultima	*Bernini*	»	*Bernich*
»	173, »	Iª, » 33	*Candiola*	»	*Candida*
»	259, »	IIª e 260 col. Iª *passim*	*Cerisial*	»	*Cerisiat*
»	395, »	Iª, linea ultima	*tutti quelli in Sicilia*	»	*tutte quelle mandate in Sicilia*
»	398, »	Iª, » 9	*Boggi*	»	*Bozzi*
»	398, »	Iª, » 42	*Kljnopff*	»	*Khnobff*
»	398, »	IIª, » 27	*Borrito*	»	*Bonito*
»	424, »	IIª, » 43	ONEV QARTA	»	ONE QARTA
»	424, »	IIª, » 49	*possa poter essere*	»	*possa esser*
»	426, »	IIª, » 15	*trovano*	»	*trova*

LE MINIATURE DEI CODICI BARBERINIANI

DEI « DOCUMENTI D'AMORE »

Chi per il primo rivolse l'attenzione alle miniature che adornano il codice barberiniano XLVI, 18 del poema didattico di messer Francesco da Barberino fu il prof. Oreste Antognoni, che a tale argomento dedicava tre importanti pagine nel *Giornale di filologia romanza.*[1] Qualche breve accenno alla loro importanza diede poi il Thomas nel tessere la vita dell'autore,[2] e recentemente i professori Federici, Grimaldi ed Hermanin in un opuscolo per nozze ne pubblicarono un bel saggio, riproducendo la miniatura che rappresenta l'Amore e i suoi effetti.[3]

Ma, oltre lo studio del commentario latino che il Barberino stesso appose alla sua opera, e che si conserva nel manoscritto citato, mi dà ora agio di convalidare con nuove prove le conclusioni a cui giunse già l'Antognoni, l'aver rinvenuto un nuovo codice dei *Documenti,* il barberiniano XLVI, 19, che, rimasto sconosciuto, non ha fornito finora materia alla critica, ed è di valido aiuto per meglio chiarire quanta parte ebbe il Barberino nell'adornare di miniature l'opera sua.

La questione fu già trattata dall'Antognoni, il quale, prendendo in esame il manoscritto barberiniano XLVI, 18, e mettendo a profitto due passi del commentario, giunse a queste conclusioni: « La mente del Barberino concepiva e l'esperta mano del pittore,[4] forse anche guidata da un abbozzo del poeta (ricordiamo le parole citate, *in hoc primo aliquatenus instructus*), eseguiva ».[5]

Riferirò i due passi del commentario: il Barberino suppone che gli si rivolga un'obbiezione:

« Sed posses tu querere figuras istas quas tu designasti vidisti tu ibi et quomodo tu eas licet crosso modo factas cum non esses pictor vel in hoc primo aliquatenus instructus fecisti · omnia ista dicuntur plene infra in principio · xj^e^ · partis gratitudinis ».[6]

E nella parte di Gratitudine:

« Quero a te ..... quomodo has figuras que presentantur in curia[7] et in aliis libri par-

[1] O. Antognoni, *Le Glosse ai « Documenti d'Amore » di M. Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, nel *Giornale di filologia romanza*, tomo IV, pag. 78 e seg.

[2] A. Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen-âge*, pag. 18 e 19. Paris, Thorin, 1883.

[3] *Il trattato d'Amore di Messer Francesco da Barberino.* Nozze Gigli-Agostini, XXV Luglio M·DCCC·IIC. Roma, Forzani.

[4] Parla dell'ignoto coloritore delle miniature del codice barberiniano XLVI, 18.

[5] Articolo cit., pag. 86.

[6] *Comm.*, carta 4-B, rigo 71 e seg.

[7] Allude alla *curia amoris,* miniata a c. 92-B.

tibus habuisti quis tibi pinsit cum te sciam penitus non pictorem..... sic dicas quod etsi non pictorem designatorem tamen figurarum ipsarum me fecit necessitas amoris gratia informante· cum nemo pictorum illarum partium [1] ubi extitit liber fundatus me intelligeret iusto modo· Poterunt hinc et alij [2] meis servatis principiis reducere meliora ». [3]

Per quel che riguarda le miniature del codice esaminato dall'Antognoni, nulla si ha da opporre alle conclusioni sue, tanto più che numerose prove si potrebbero addurre per dimostrare esser quelle miniature dovute ad un pittore che le eseguiva conservando l'idea del Barberino. Ma si noti che la frase: *in hoc primo aliquatenus instructus* non si riferisce, come pensò l'Antognoni, al pittore, bensì al Barberino stesso; e non ha quindi alcun valore, essendo posta unicamente per rafforzare il concetto. Ma ben altro si può dedurre dai due passi citati, ed è che tutta una copia del poema dovè essere illustrata dal Barberino, dalla quale poi il pittore ritrasse le miniature del noto codice.

Si conosce il brano delle chiose in cui il Barberino si scusa d'aver lasciato incompiuto il *Reggimento:* [4] «..... in comitatu Provincie ac comitatu Venesis pro arduissimis negotiis necessario vacans et melanconia magna oppressus et quaternos interlineatos illius operis hic non habens hec michi ab amore iniuncta proposui fini dare ».

Ma il Barberino non trovò in Provenza il pittore che avesse saputo ben colorire i suoi disegni e convenientemente illustrare il suo manoscritto; e quindi la necessità lo spinse a disegnare egli stesso l'opera. Tornato però in patria, trovò anche altri che con lui potessero contribuire a ridurre a miglior forma quei disegni che aveva di sua mano « crosso modo » eseguiti.

Dell'esistenza di uno o più esemplari scritti e figurati dal Barberino si ha una prova evidente in un altro passo del commentario, che, sebbene conosciuto, [5] non è stato finora addotto per la nostra questione. Il Barberino, rispondendo ad una domanda che Garagraffolo Gribolo, il sistematico suo oppositore, gli rivolge: « Ergo te laudas qui figurasti et prohemiasti et glosasti », così dice: «... bene possum de hiis aperta sic facie respondere. cum non sit lictera in hoc libro nec figura que ante alicuius transcriptum per me ad minus non fuerit tracta quater · non obstat quod amor promulgaverit et scribi proprie debuerint vice prima nam licet tunc scriberem postea venientibus ad partes suas singulis dominabus ego ab eis que melius collegerant et sciebant corrigendo rescripsi et rescripta iterum et iterato correxi · et hic porrigo pro correctis ut est hominis in hoc posse ».

Ora qui si parla soltanto delle figure e del testo; segue infatti: «... illa vero que in glosis sunt... cum multis vigiliis laboribus atque studiis per annos sexdecim fere tradidi », ecc.

Non vi può essere dunque il minimo dubbio sull'esistenza di più copie del testo eseguite in Provenza. Queste dovevano certamente contenere figure di mano del Barberino, ma non ancora il commento, il quale fu scritto — e di ciò si hanno indizi sicuri — se non tutto, in grandissima parte in Italia. Così che il codice barberiniano XLVI, 18, benchè autografo [6] ed originale per il commentario, è tuttavia una copia del testo eseguito e scritto in Francia, e contiene miniature di un pittore sconosciuto che si debbono credere copiate da quell'esemplare *fundatus* in Provenza e dal Barberino *crosso modo* figurato.

---

[1] L'Antognoni lesse « pretium », ma già il Thomas (op. cit., pag. 71) corresse questa svista.

[2] L'Antognoni lesse *hiis et aliis,* il Thomas (loc. cit.) corresse *hii et alii;* ma un nuovo esame del passo mi porta a fissare con assoluta certezza la lezione: *hinc et alij.*

[3] *Comm.*, c. 94-B, rigo 28 e seg.

[4] Il brano è riportato dal THOMAS, op. cit., pag. 67, e in *Appendice,* pag. 170, ed è tolto dalla carta 4-B del manoscritto.

[5] *Comm.*, c. 24-C, rigo 7 e seg. Il brano fu pubblicato dal Thomas (op. cit., pag. 179).

[6] Che il manoscritto citato sia autografo fu affermato già nel seicento dall'Ubaldini (*Documenti d'Amore di Messer Francesco da Barberino,* nella prefazione: *A' lettori.* Roma, Mascardi, 1640). Un tal giudizio è rimasto senza oppositori, e l'esame del commentario non solo non dà luogo a dubitarne, ma ci fornisce anzi indizi che lo confermano.

Or mi pare che codesta prima copia del testo, vergata in Provenza e miniata dall'autore stesso, si debba riconoscere nel manoscritto barberiniano XLVI, 19.

Di esso dirò qui solo quanto basti per il nostro argomento, senza entrare nell'esame particolareggiato dell'esemplare. [1] Il codice è delle stesse dimensioni dell'altro fino ad ora conosciuto (barberiniano XLVI, 18, che in seguito gioverà indicare con la lettera *A*), del quale segue, con lievi varianti, la disposizione dei versi in ciascuna pagina. [2] Il manoscritto contiene il testo italiano per intero, il testo latino fino al documento terzo di Docilità, e solamente nel *recto* della prima carta il commentario. Delle ventisette miniature di *A* solo diciassette trovano un riscontro nel nostro manoscritto, e le altre mancanti sono quelle poste in *A* ad illustrazione di concetti e di cose che fanno parte solamente del commentario, e non già del testo.

Un attento esame della grafia ci porta ad affermare che il manoscritto fu vergato da tre mani, una delle quali — la si riconosce al primo sguardo per la rotondità, l'uniformità, la sicurezza del tratto — è quella del Barberino. Questi non scrisse peraltro continuatamente una parte del poema, ma la sua mano occorre qua e là, e precisamente in tutti i luoghi dove sono le miniature.

Senza dubbio l'amanuense, ogni volta che s'imbatteva in un disegno che, ignaro dell'arte, non sapeva eseguire, riconsegnava la sua copia al Barberino, il quale suppliva al suo difetto, e, per evitare differenze di mano con le note e le iscrizioni che facevano parte delle miniature, scriveva il testo contenuto nella stessa facciata.

Tutto ciò porta quindi a concludere che nel nuovo manoscritto si abbiano i disegni originali di messer Francesco.

* * *

Si è avuta occasione di citare la frase con la quale il Barberino si protesta ignaro di pittura; farà quindi meraviglia come egli abbia potuto eseguire le miniature del manoscritto *B* (XLVI, 19).

La frase peraltro si riferisce solamente alla pittura, non al disegno, nel quale messer Francesco dovè essersi esercitato non poco e sotto la guida di buoni maestri, se non proprio di Giotto e di Cimabue, come pensò il Thomas. [3] I brani del commentario in cui cita i due pittori non possono attestarci se non la conoscenza da parte del Barberino di questi maestri. Si ricordino i due passi riportati già dal Thomas: [4] « Ridiculum esset picturam Cimabovis et Giotti in accessionem vilissime tabule cedere »; [5] « Hanc (invidiam) padue in arena optime pinsit Giottus ». [6] Ma certamente nello stile del Barberino, secondo il mio debole avviso, noi ritroviamo ben poco della maniera giottesca, alla quale è invece affatto ispirato il dipintore di *A*.

Ad ogni modo, il Barberino conosceva il disegno. Nè è da meravigliarsene; saper disegnare era al suo tempo una cosa comune, quasi come il saper scrivere; una testimonianza di ciò possiamo ricavarla da lui stesso, quando nelle chiose commenta le parole, *Con dipintor dirai del disegnare:* [7] « Hoc nedum in pictura sed in cuiuslibet rei fabrica magna pars primitus designare ac licet nobilibus propter colorum fastidia non videatur ars convenire pingendi attamen designandi nulli etiam principi videtur incongrua per quam pin-

[1] Una descrizione più ampia, insieme ad un esame più accurato del codice, sarà data nell'edizione dei *Documenti*, testo e commentario, che è in preparazione.

[2] Per tal ragione la numerazione dei due codici coinciderebbe, se il numeratore del nostro manoscritto avesse tenuto conto di una lacuna di un intero quinterno, che è tra carte 10 e 11, e non avesse omesso una carta fra le carte 37 e 38. Avverto che le citazioni sono date secondo la numerazione attuale, potendosi assai facilmente, con l'aggiungere ad essa 10 dopo la c. 10, e 11 dopo la c. 37, trovare la piena corrispondenza col manoscritto *A*.

[3] Op. cit., pag. 18.

[4] Op. cit., pag. 172, 190.

[5] *Comm.*, c. 9-B, rigo 70 e seg.

[6] *Comm.*, c. 46-A, rigo 50.

[7] Edizione dell'Ubaldini pag. 20, v. 22.

ROCCHA AMORIS (cod. B, c. 1-A)

ROCCHA AMORIS (cod. A, c. 1-A)

Fototipia Danesi - Roma.

gentibus intentiones suas facilius porrigunt et novitates emergentes que ad divisandum pertinent habilius speculantur. Sed posses tu querere quare pictor preponitur hic scriptori... possumus dicere quod maior subtilitas est in pictore qui de iure suo subtilia format quam in scriptore qui scripta exemplando transummit ». [1]

Nelle opere del Barberino il disegno ha sempre una parte principale: le sue immagini, le sue visioni poetiche dovevano trovare nel disegno la loro prima espressione. È una peculiarità sua [2] questa delle miniature unite al testo sì da essere le une necessarie all'altro e viceversa. [3]

I *Documenti* non sono l'unica opera del Barberino fatta con questo singolare metodo che pone la figura in servigio del poeta e la poesia in servigio del pittore a scopo di chiarezza e di bellezza, e le figure dei *Documenti* non sono le sole che messer Francesco abbia ideato e tratteggiato. Il ms. originale del *Reggimento e costumi di donna* non doveva avere sotto questo rispetto una forma molto dissimile da quello dei *Documenti*. Ma il copista dell'esemplare rimastoci non ha lasciato traccia se non del posto che le miniature dovevano occupare; e a noi non resta che riempir con l'immaginazione quegli spazi vuoti. Intanto non saranno da trascurare gl'indizi, anche lievissimi, che ci possono guidare in questo lavoro di fantasia. Ed uno ci è dato dal commentario dei *Documenti*. Dopo aver parlato del corso del sole e delle stagioni, l'autore aggiunge: « ea in subsequenti figura tibi presentibus represento verumtamen aliam in libro morum dominarum circa finem que non solum horum sed etiam aliorum que habent se ad similitudinem continet presentavi · vide ibi. » [4]

Qui la figura è tratteggiata a penna e consiste in un cerchio diviso in quadranti, in ciascuno dei quali è scritto il nome delle quattro stagioni in relazione coi quattro elementi e colle quattro età, e con l'indicazione delle principali loro caratteristiche:

« siccus, ingnis, calidus | Estas | collera | colerici | iuven | tus || calidus, aer, humidus | ver sanguis | sanguinei | pueri | tia || humida, aqua, frigida | hiems | flema | flematici | senectus || frigida, terra, sicca | autunnus | melanconia | melanco | nici se | nectus || ».

Ci basterà inoltre ricordare che nel *Reggimento* sono ripetute molte delle figure dei nostri codici; e difficilmente il Barberino dimenticò in quei casi di rimandare ai *Documenti*, citandoli nel testo. [5]

Ma di un altro manoscritto figurato su disegni del Barberino e forse da esso stesso scritto non si è data finora notizia, sebbene il Barberino lo ricordi ripetutamente nel suo commento. [6] Si tratta di un *officiolo* che doveva essere un vero gioiello di eleganza e che disgraziatamente è andato perduto. Molte delle miniature che adornano ora i manoscritti dei *Documenti* non sono se non la riproduzione delle miniature in quell'officiolo precedentemente

---

[1] *Comm.*, c. 9-B, rigo 54 e seg.

[2] A riscontro di codesta maniera del Nostro posso porre unicamente il manoscritto del *Conciliato d'Amore* di Tommaso di Giunta da Firenze, riprodotto per intero da E. Monaci nei *Facsimili di antichi manoscritti*, tav. 48-56. L'autore volle evidentemente imitare messer Francesco, del cui *Reggimento* seguì le orme nella parte poetica.

[3] Il Barberino stesso si prende la cura di avvertirlo ripetutamente nel testo e nelle chiose:

> « Poi si guardate ben la sua figura
> che già sol per lectura
> non si poria veder sua derittura
> Così dell'altre dico il simigliante »

(ed. Ubaldini, pag. 213, versi 7-11) e nel commento: « ... absque figuris lectura sola plene res hec intelligi non valeret » (c. 66-B, rigo 20); « et licet posset dici, tamen visa figura (codice: *vigura*) clarior tibi erit lictere intellectus » (c. 91-C, rigo 26). E viceversa: « Et dicas quod ... etiam cum pictura nisi superaddatur scriptura vel relatio mea vel alicuius eorum qui hanc cum amore viderunt non sine magna poterit difficultate comprehendi » (c. 96-C, rigo 10).

[4] *Comm.*, c. 79-C, rigo 1.

[5] Cfr. nell'edizione BAUDI DI VESME (Bologna, 1875) le pagine 25, 79, 89, 352, 407, 411, 415.

[6] L'articolo era stato composto parecchio tempo prima che vedesse la luce negli ultimi fascicoli (7° e 8°) della *Rivista d'Italia* uno studio del professore A. Zenatti sul *Trionfo d'amore di F. da B.* L'A. dà notizia, sebbene di volo e in una nota, di codesto officiolo e insieme del passo del commentario in cui son ricordati gli affreschi di Treviso (dei quali parlo più innanzi) e che io rinvenni nel fare la copia completa del commentario da servir per l'edizione.

eseguite. L'officiolo dovè esser colorito da un pittore italiano prima della partenza del Barberino per la Francia, e alcuni disegni rimontano anzi al tempo in cui il nostro autore studiava a Padova (1304-1308).[1] Fin da quel tempo adunque nella mente del Barberino si agitavano le idee che in Provenza ordinò ed espose come sollievo al dolore della nostalgia, « melanconia magna oppressus ».

Citerò qui per esteso i passi del commentario in cui si parla dell'officiolo, perchè ognuno possa così formarsene un'idea adeguata:

« Quia vero de mortis huius timore longa mentio facta est licet licteratis scriptura sufficiat ydiotis tamen figuram mortis inferius represento prout alias in principio cuiusdam officioli mortuorum eam primitus representavi. Videbis enim ipsius figuram et figuras plurium quos occidit et quorundam quos percutit occisura et quorundam qui eam timentes invocant deum et deum respondentem et offerentem eis si eundem secuti fuerint vitam etternam cuius vite figura est iuxta ipsum deum. Et iste figure omnes fiunt in duobus foleis in officiolo predicto · has quidem omnes figuras hic videas... ».[2]

« Istam pigritiam in officioli cuiusdam calendario ad mensem ianuarii adaptavi et figuravi... ».[3]

« Quero a te posito quod vellemus oras istas in aliquo libro figurare nunquid possemus et dicas quod sic quia tamen non occurrit necessitas nisi de matutina · prima · tertia · vj · nona · vespera et completorium · igitur de aliis presentialiter non laboro de istis vero do tibi formas ut in quodam officiolo meo feci actenus presentari vide eas hic sunt et per simile posses de oris singulis sole in suis locis posito componere figuras. Vide etiam ut tibi pulcrior appareat hic tractatus quod insimul cum horis representantur etates ita etiam per se in ipso officiolo presentabantur ystorie ut in completorio decesserit virgo beata et complete sint etates et completus sit dies · et actente quod in matutino non presentatur etas sed nox in prima autem etas incipit ut aurora de qua hic mentio adhibetur... ».[4]

« Et quoniam de conscientia fit hic sermo Ecce quod tibi eam in figuram presento ut alias in quodam officiolo et alibi presentavi. Vide eam... ».[5]

« Sed ne inveniens has figuras[6] alibi crederet me michi appropriare alienum notandum est quod iam diu post diversas ystorias super quodam meo... veteri a me tractas in fine eius has figuras apponi feci et hee ibi prime fuerunt, subsequenter in fine officioli mei cuiusdam et hic tertio non indigne ».[7]

« Istam spem primo loco ego figuravi in quodam tractatu cuiusdam ystorie que ponitur ad finem officioli mei ita per omnia, salvo quod inter figuras sperantes quedam figura est que spem alloquitur in hec verba · Defecit anima mea et quasi factus sum michimet ipsi displicens tu sola vite mee subfragium contulisti · Et hoc quidem dum essem in studio Paduano ubi cum moram traheret nobilissimus et morosus vir dominus comes Baldus de pasignano quem hactenus apud Regem Ungarie sollicitudo et virtutes eius plurimum sublevarunt, et super multis novitatibus librum quendam ex proprio compilasset per cuius tenorem magne spes gentibus preparatur pigritia tollitur et probitas imperatur sua curialitate cum librum ipsum librum spei vocaret hanc spem eodem modo in libri principio figurari mandavit que licet forte ob defectum pictorum aliter in aliquibus picta extiterit tamen ipse hanc haberi voluit pro sic picta · hec quidem dico tibi ut in nullo crederes quod michi apropriem opera aliena ».[8]

Talora dunque, anche più d'una volta, il Barberino riprodusse o fece riprodurre i suoi

---

[1] V. Thomas, op. cit., pag. 20.

[2] *Comm.*, c. 15-c, rig. 43 seg.

[3] *Comm.*, c. 25-a, rig. 72 seg.

[4] *Comm.*, c. 76-c, rig. 66 seg.

[5] *Comm.*, c. 91-b, rig. 60 seg.

[6] Sono le figure della Lode che nasce con una buona azione, della Lode perfetta, e della Lode perenne, rappresentate nella miniatura colla quale si chiude il manoscritto.

[7] Sono le ultime parole del *Commentario*, c. 101-b, rig. 12 seg.

[8] *Comm.*, c. 66-d, rig. 6 seg.

disegni e ci è chiaramente attestato dalle figure della Lode, della Coscienza, e, in questo ultimo brano, da quella di Speranza, a proposito della quale l'autore si compiace di fermarsi a notare il favore col quale fu accolta dal pubblico.

Dell'officiolo non s'hanno nel codice altri ricordi se non quello che sarà riferito più sotto, dal quale si ricava che dovea contenere anche una rappresentazione del giudizio universale.

I passi riferiti non ci dànno che una pallida idea del libretto, scritto e figurato in gran parte durante la dimora del Barberino a Padova, ma ci offrono un interessante indizio di ciò che doveva essere in quel tempo il lavoro del nostro autore, il quale stimava che gran parte della composizione di un libro stesse nella scritturazione, nell'ornarlo di disegni, nel renderlo bello; e che nel proemio del *Reggimento e costumi di donna* si sforza di mostrare l'importanza sua di scrittore, nel senso materiale della parola, attribuendo il resto alle virtù ispiratrici ed informatrici.[1] Il disegno doveva essere una delle occupazioni sue principali e forse a questo tempo stesso si deve riportare la sua rappresentazione della Giustizia, della Misericordia e della Coscienza nella sala vescovile di Treviso, della quale il Thomas trasse notizia dall'Ubaldini, non avendo potuto rinvenire il brano del commentario di cui do qui copia.[2]

« Ut tamen non crederes quod michi apropriem aliena nota quod eam dudum primitus pingi feci modo simili in episcopali palatio tervisino ad discum ubi ius redditur. Sed a dextris eius est misericordia et a sinistris conscientia quas etiam ibi retrahi primo feci · et iusti[ti]a est in medio ad modum signorum inferius adductorum. Et huius misericordie figuram habebis infra in parte gratitudinis circa principium et conscientia in innocentie parte secundum quod eas in dicto loco feci primitus figurari. Hoc etiam eodem modo ponitur misericordia in principio cuiusdam mei officioli in capite officii mortuorum. Et iustitia in fine iuxta magestatem divinam ubi presentatur finale iudicium et est ibi a dextris non tamen radios dirigit versus christum a sinistris autem eius est veritas cuius diffinitiones[3] habes infra proximo documento in glosa · et rationes figure figuram autem habes infra in fine libri que amorem claudentem librum assotiat. Tres autem supra signate scilicet misericordia iustitia et conscientia ibi apud tervisium si bene recordor habent tales superscriptiones quasi loquerentur. Misericordia enim ut infra videre poteris in figura loco superius allegato dicit duobus coram se genuflexis ite et amplius nolite peccare. Iustitia dicit Ego quidem et si morte preoccupata fuero in refrigerio ero. Conscientia dicit tunc pura sum et simplex dum nichil ago nisi quid palam possum ·[4] et hec conscientia fuit etiam per me in officiolo predicto adhibita dicto modo ».[5]

misericordia	iustitia	conscientia

Di altre due invenzioni e forse esecuzioni artistiche del Barberino si può trarre notizia dalle chiose. Parlando di Probità l'autore avverte:

« ... vide florentie ubi bellum inter curialitatem et avaritiam et sequaces et probitatem et codardiam et sequaces in figuris representavi et dicta vulgaria que sunt ibi · cum novitatibus aliis circumpictis... »[6]

Dell'altra è data notizia più incertamente a proposito della spiegazione della parola *lupo:*

« ... *que lupi vocabulo* dicit de ista vela nigra · et vocatur ista vela sic eo quod ut lupus occulte incedit navis cum illa · unde nota quod qui aliud sunt intus quam foris lupi dicuntur · qua similitudine ego semel pingens ypocrisim feci sub pedibus eius poni lupum · et ipsam cum aperta bursa multis pauperibus coram se existentibus publice elemosinas con ferentem. Vestem autem bisiam habebat · omnia respectu suo et causa ».[7]

Tutte queste testimonianze ci dànno un'idea dell'opera artistica del Barberino; e non

---

[1] Cfr. ediz. BAUDI DI VESME, pag. 5.

[2] V. THOMAS, op. cit., pag. 18, nota 4.

[3] Cod.: *diffininitiones* e segue cancellato: *et figuram*.

[4] La stessa scritta è nel nostro codice sotto la figura di Coscienza a c. 91-A.

[5] *Comm.*, da c. 87-D, rig. 67 a c. 88-A.

[6] È riferito anche dal THOMAS, op. cit., pag. 170. *Comm.*, c. 3-B, rig. 64 seg.

[7] *Comm.*, c. 76-C, rig. 17 seg.

Amor (cod. B, c. 88-B)

Digitized by Google

AMOR (cod. A, c. 99-B)

Fototipia Danesi - Roma.

solamente ci tolgono qualunque dubbio sulla possibilità che messer Francesco abbia di sua mano eseguite le figure del codice *B*, ma forse potranno anche servire a concedere al Barberino un posto nella storia dell'arte italiana del secolo XIII-XIV.

II.

I due codici originali dei *Documenti*, conservati nella Biblioteca Barberiniana, ci presentano, rispetto alle miniature, un caso che mi sembra principalmente notevole; ed è che l'uno contiene gli abbozzi del Barberino e l'altro la riduzione che di essi fece un ignoto artista. Il poter porre a confronto l'opera di un poeta con quella di un pittore nella esecuzione di codeste storie è una cosa ben singolare. Il pittore che ebbe il cómpito di copiare fedelmente (*meis servatis principiis*) gli abbozzi del Barberino, ebbe la mente incatenata. Nulla che provenisse dalla sua fantasia o dalla tradizione della scuola donde era uscito potè portare nel concepimento, nella figurazione allegorica di quei quadretti, e soltanto gli fu dato di atteggiare liberamente il disegno secondo i propri ideali artistici, e di far sfoggio della sua valentia nella coloratura. E certamente il poeta, col quale codesto dipintore era capitato, non era uomo da permettergli di discostarsi minimamente dal suo concetto o da contentarsi di quattro sgorbi, egli che non era affatto imperito d'arte, ma che anzi possedeva un'originalità di concepimento che doveva farlo sembrare ai suoi tempi uno stravagante. Da ciò la novità delle storie rappresentate nei due codici; chè se anche si ripetono qua e là motivi comuni al medio evo, quasi sempre essi si trovano modificati in gran parte od almeno in qualche particolare. Certo troveremmo parecchie rappresentazioni da porre a confronto con quella della morte, che si ammira alla carta 15 del ms. *A*, ma io non so quali riscontri si possano far mai per le figure della Speranza, della Gloria, dell'Eternità, e così di seguito. Il Barberino, più che adattare la sua concezione ai motivi artistici del tempo suo, crea situazioni e figure corrispondenti all'idea filosofica che egli ha della cosa rappresentata.

Nulla di suo in tutto ciò ha potuto portare il pittore, e solo per una sua svista occorrerà di riscontrare talora qualche divario di una certa importanza tra i due esemplari. Così nella miniatura della *curia amoris* [1] il primo grado, dove è figurato il dio, è nel cod. *B* ben separato dal resto della rappresentazione per mezzo di una linea, e nello spazio vuoto è notato: *latum spatium pro amore*. Questa nota è in *A* spostata e fa l'ufficio di un avvertimento che il Barberino dà al pittore: *latum spatium pro amore ponatur*... [2] È scritta nel margine con lettera minutissima ed ora appena visibile. Il dipintore non ha peraltro seguìto il consiglio, ed in *A* ad Amore è riservato soltanto il piccolo cerchio in cui è dipinto. E in una licenza ben più grave incorse nel figurare l'*Etternitas*. [3] Il Barberino scrisse nel testo:

> « suo viso non vedemo
> fin che lassù saremo
> ma vedian li cavegli
> acciò che non credian che c'inganni egli.
> . . . .
> la gola vedi allei
> perchè ben saccia ch' è donna costei » [4]

e dipinse in *B* la donna così come i versi la descrivono. Il dipintore ci mostra invece la faccia d'Eternità, trascurando affatto il particolare delle chiome ricadenti, sì da alterare la concezione del poeta. Il pittore tutto voleva abbellire, anche quando ciò potesse nuocere all'idea, e perciò pure tolse le rughe dalla faccia di Docilità, in modo che non si comprende più d'aver dinanzi una vecchia.

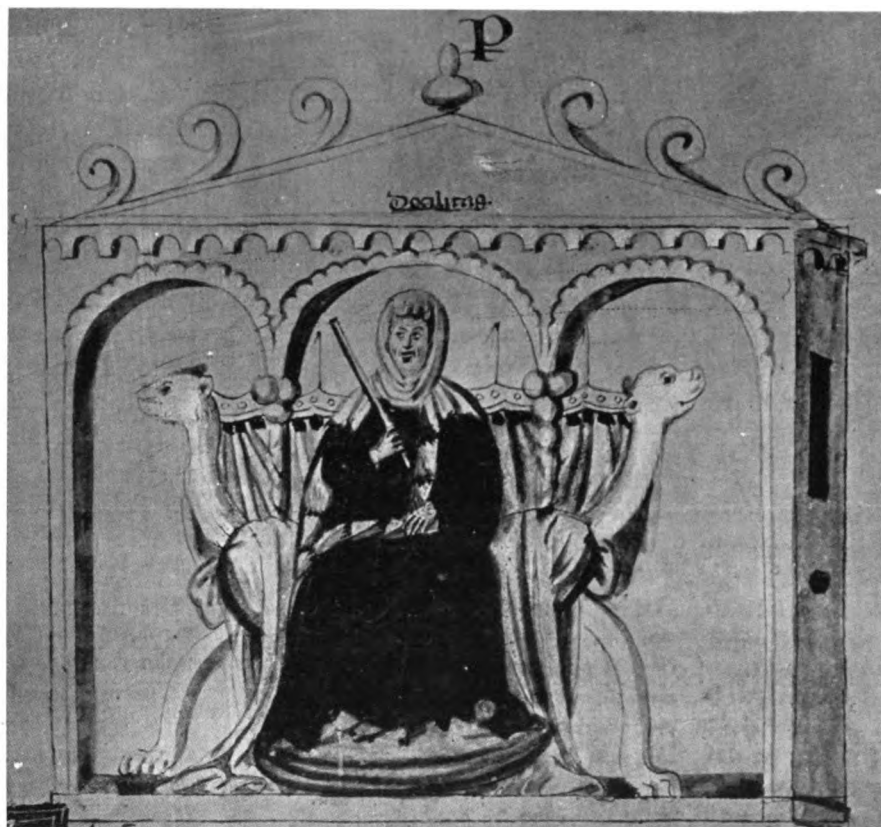
[1] Carta 92-B.

[2] Di un'altra parola si hanno appena le tracce.

[3] Carta 96-A.

[4] Ediz. Ubaldini, pag. 353, vv. 15-18 e 23-24.

Molto di più potè fare il dipintore rispetto al disegno. Le differenze tra i due esemplari sono in ciò moltissime. Anche nel disegno il Barberino ha qualche cosa che lo distingue: la franchezza e la disinvoltura, doti ben rare nel 300, quando — ne è prova la maniera del pittore che figurò il ms. *A* — si curava piuttosto la finezza del disegno, lo studio della precisione, la misura. Il Barberino tratteggia con grande scioltezza, ed il suo disegno ha perciò gli stessi caratteri che ci fanno riconoscere la sua grafia, tra i quali specialmente l'abbondanza delle curve. Da ciò quella rozzità, che si nota nei suoi abbozzi, specialmente quando si pongano a confronto con le eleganti e finissime esecuzioni dell'ignoto pittore.

Il Barberino, cui tanto stava a cuore che il dipintore da lui chiamato a *reducere meliora* i suoi abbozzi non falsasse la concezione e si mantenesse scrupolosamente fedele ai suoi

Docilitas (cod. B, c. 4-b)

principî, gli lasciò invece mano libera in quanto al disegno, sì che, soprattutto nella parte architettonica, le differenze tra i due esemplari sono grandissime. Il poeta, erudito, conoscitore dei vecchi codici, ripete motivi classici e talora anche bizantini: le arcate solenni, i seggioloni maestosi, [1] i manti che poggiano su due torri e servono di sfondo al quadro.[2] Tutto questo fu affatto abbandonato dal pittore, il quale, seguendo l'indirizzo artistico del tempo suo, alle nicchie per solito arcuate, nelle quali sono poste in *B* le figure, sostituisce baldacchini più o meno ricchi ed ornati, dove sono evitate le curve. [3] Nella parte architettonica di *A* predomina la linea orizzontale; le colonnine sottili sostituiscono i grandi pilastri dei disegni del Barberino, e tende vagamente arabescate formano quasi sempre lo sfondo.

L'ignoto dipintore di *A* si era peraltro, in alcuni particolari del disegno, mantenuto più

[1] Cfr. la miniatura di Docilità, carta 4-b.

[2] Cfr. le miniature che sono a cc. 57-a, 87-b.

[3] Cfr. a cc. 4-b, 32-b, 57-a, 64-a, 69-b.

fedele all'originale del Barberino di quello che non sembri; poichè, nel dipingere, coprì col colore alcuni particolari, i quali ora, a causa del tempo che ha reso sbiadite le tinte, sono qua e là visibili. Si notino nella miniatura di Pazienza [1] le tracce del disegno di una finestra, e nella miniatura di Speranza [2] tutto un ornamento del *Palatium Spei* che s'intravede sotto al colore che lo ricopre.

Dal colore furono anche ricoperte e poi trascritte fuori della cornice alcune note prima poste — come in *B* — nell'interno della miniatura. Questo fatto appare evidente nella rappresentazione di *Discretio,* [3] dove si leggono ancora, sotto al colore, le parole riportate poi più in basso: *virtutes discretionis filie;* e nella facciata del palazzo di Speranza, [4] in cui era stata posta la scritta: *Palatium Spei,* scritta che fu ripetuta dopo la coloratura, al disotto della cornice. Ed ancora si ha traccia del nome di *Prudentia*, segnato, come nella miniatura di *B,* sopra il capo della figura, [5] e dei nomi degli *electi* e dei *damnati,* che erano stati scritti sotto l'ultimo grado della *curia amoris.* [6] È degno di nota il fatto che alcune iscrizioni che sono nelle miniature di *B* manchino in quelle di *A*. Tali i nomi delle figure che attorniano Costanza, scritti sopra le loro teste: *blanditor, superbus, consanguinea, corruptor;* [7] la nota posta in rosso sulla miniatura che rappresenta l'elevazione di Costanza al cielo: *hec ad glosas pertinent non ad testum;* [8] i nomi dei custodi della curia d'Amore, segnati nei loro scudi (*custos externus*), [9] di *mors,* scritto sopra la figura che la rappresenta, [10] delle figure ferite da Amore: *religioso, religiosa, donçella conpiuta, maritata, vedoa, moglier e marito, cavalier meritato, huomo comune, donçel che non cura, fanciullo, morto, morta.* [11]

DOCILITAS (cod. A, c. 4-B)

Ma la differenza più grande tra i due codici — per tacere di altre divergenze nelle iscrizioni che hanno in *B* una forma più ampia che in *A*, ed in qualche minimo particolare del disegno, omesso o variato nell'uno o nell'altro dei due esemplari — sta nella coloratura. Ciò che al primo sguardo salta all'occhio dell'osservatore di *B* si è l'insufficienza e la meschinità dei colori, che non sono sempre usati, ed anche quando lo sono, lasciano che il disegno mantenga tuttavia netta e visibile la sua fisonomia. In *A* manca invece quasi ogni traccia del disegno a penna che precedette il lavoro del coloritore, il quale seppe egregiamente servirsi della sua ricca tavolozza. La coloratura di *A* è pastosa e sfumata, e in ogni parte eseguita con amore.

Tranne il caso in cui costituiscano una caratteristica delle figure, i colori dati ad esse

[1] Carta 64-A.
[2] Carta 66-A.
[3] Carta 61-A.
[4] Carta 66-A.
[5] Carta 69-B.
[6] Carta 92-B.
[7] Carta 57-A.
[8] Carta 60-B.
[9] Carta 92-B.
[10] Carta 98-B.
[11] Carta 99-B.

sono assai di rado gli stessi nei due codici. E certamente non si comprenderebbe per qual ragione il dipintore di *A* si sarebbe dovuto mantenere fedele all'originale *B* nei colori usati per le singole figure, quando questo avrebbe imposto una restrizione nella varietà dei colori con grave danno dell'estetica, senza che vi fosse alcuna necessità di farlo, come si può chiaramente provare per le annotazioni che il Barberino stesso non trascura di fare anche a questo riguardo. Tra le molte, per brevità, cito solo quella che si riferisce alle figure dei

INDUSTRIA (cod. B, c. 22-B)

disperati e degli speranti, poste ai piedi del *Palatium Spei:* « figure autem inferiores fiunt ad libitum et ibi viri et mulieres ».[1] E infatti, più che per l'eleganza e la finezza del disegno, la superiorirà del dipintore di *A* è evidente per l'opera del pennello, che ha saputo trasformare gli abbozzi del Barberino in un vero capolavoro d'arte. In *B* prevale il disegno e però le iscrizioni sono in esso più ampie e in maggior copia, non trovando, come in *A*, impedimento nel colore. Il Barberino, che non era *pictor vel in hoc aliquatenus instructus*, potè solo tratteggiare a penna le storie che aveva concepite, aggiungendo un misero tentativo di coloratura, che non poteva essere tralasciato, poichè il colore entrava talora come elemento principale della concezione.

Ma, anche se non si vuol considerare che i disegni del Barberino sono abbozzi provvisorî, tratti di penna messi lì per fissare l'idea, la concezione, e, secondo il pensiero dello stesso autore, destinati ad essere ridotti a miglior forma, forse nella bella Firenze, forse nella dotta Bologna, dove sperava di tornar presto, abbandonando la Provenza, in cui non aveva potuto trovare un dipintore che lo avesse compreso; tuttavia non si può non ammirare una certa potenza in quei rozzi disegni, una certa spontaneità nella linea spigliata, priva di rigidezza e d'angolosità, ed eseguita senza studio. E qua e là il Barberino riesce

[1] *Comm.* c. 66-c, rigo 69.

a raggiungere i maggiori effetti, come nella grande varietà degli aspetti e nell'espressione del volto, cose mirabili in così numerose e piccole figure.

Nella sua copia il pittore ha tutto ripulito, fissando le linee, togliendo gli effetti di quella incertezza e di quella trascuratezza che trovò nell'abbozzo, e talora anche mettendo l'anima dove non erano che degli sgorbi, come, ad esempio, nella figura di Vigore che custodisce il libro [1] e nella donna figurata nell'atto in cui la Morte l'uccide colle sue saette fatali. [2]

INDUSTRIA (cod. A, c. 32-B)

* * *

Per benevola concessione del principe Barberini, mi è dato ora di presentare al lettore la riproduzione di tutte le miniature dei due codici dei *Documenti d'Amore*.

Il libro s'apre con la figurazione dell'allegoria che regge ed informa tutto il poema. Alla preghiera d'Amore il Barberino ha riunito tutti i servi del Dio *a la sua maggior roccha,*[3] dove ha preso posto egli stesso

« da quella parte ch'ay suoi minor toccha ». [4]

Nella parte più bassa della rocca sono infatti gli *Amantes servi qui convenire potuerunt,* tra cui è *operis huius collector Franciscus.* Amore, assistito da Cortesia (*Curialitas*) che prega il poeta di comunicare i dettami del dio a quelli che non ebbero la fortuna di trovarsi in quel sì alto parlamento, promulga i *Documenti* per mezzo di *Eloquentia.* Dodici virtù giacciono dormenti per poter essere pronte alla chiamata d'Amore; allora avranno riposo Elo-

[1] Carta 99-A.

[2] Carta 98-B.

[3] Ediz. Ubaldini, pag. 1, v. 4.

[4] Loc. cit., pag. 1, v. 8.

CONSTANTIA (cod. B, c. 46-A)

quenza e Cortesia. Le dodici virtù sono: *Docilitas, Industria, Constantia, Discretio, Patientia, Spes, Prudentia, Gloria, Justitia, Innocentia, Gratitudo* ed *Eternitas:*

« la prima che noviçi
doce schifar li viçi
e la seconda in le vertù intrare
La terça fermi costringe di stare
la quarta che volere
la quinta come avere
la sexta con' si tarda
septima con' si guarda
l'octava dice l'allegreça ch'ave
La nona di chi guarda mal la chiave
la decima ci mostra
la dolce fine nostra
l'undecima ci mena
ne la sua corte a cena
poi la final ci dà vita e conforta. »[1]

Un nemico d'Amore trova posto nel basso della rocca, *Crudelitas* che ha dirette le sue saette di fuoco contro Speranza. Ma Amore ha mandato contro di lei Pietà, che dalla parte opposta scaglia fiori.

« Amor di sovra tutte si mantene ».[2]

La sua figura è quella stessa che compare anche in altre miniature, e specialmente in quella tutta ad Amore destinata, che fu riprodotta dal Federici nel citato opuscolo, ed è una concezione particolare del Barberino, il quale lo avverte chiaramente quando dice:

« ... vo' figurare
una mia cosa e sol per me la tegno ».[3]

Ma, come i versi che descrivevano questa sua concezione furono da altri ripresi,[4] così la figura d'Amore da lui ideata si ritrova essere stata imitata dallo stesso Giotto nell'allegoria della Castità, affresco del soffitto della chiesa inferiore d'Assisi.[5] Questo fatto è un'altra prova del favore che ebbero le concezioni artistiche

CONSTANTIA (cod. A, c. 57-A)

[1] Loc. cit., pag. 2, v. 16 — pag. 3, v. 7.
[2] Loc. cit., pag. 5, v. 6.
[3] Loc. cit., pag. 360, vv. 2 e 3.
[4] Pieraccio Tebaldi non descrisse diversamente Amore in due quaternari d'un suo sonetto, riportato anche dall'Ubaldini. Op. cit., pagina quint'ultima.
[5] Vedi la fotografia dell'Anderson; e cfr. HENRY THODE, *Giotto*, Leipzig, 1899, pag. 87.

del Barberino, e specialmente questa d'Amore, che, essendo stata rappresentata, doveva essere più conosciuta.[1]

Elevazione di CONSTANTIA al cielo (cod. B, c. 49-B)

L'intenzione dell'autore — a quanto esso stesso ci vuol far credere nelle note — fu spirituale, sebbene i detti d'Amore e la sua stessa figura possano ugualmente conformarsi all'amore lecito mondano. A scopo non del tutto spirituale è certamente la figura d'Amore « in nova forma tracto » e delle tredici figure a lui sottoposte, nelle quali si rappresentano « modi et actus et passiones amantium », che per mancanza di spazio il Barberino ha relegato in fondo al libro.[2] Ma nelle gobole esso tutto trasporta « ad intentionem spiritualem », forse perchè al suo malizioso critico Garagraffolo Gribolo quelle figure non sembrarono del tutto tali, quando il Barberino le presentò al pubblico.

Il ramoscello che copre le ignude membra d'Amore ne denota l'onestà, la figura d'uomo l'umanità; la parte posteriore del corpo e delle ali del dio è invisibile, per indicarne la divinità; i piedi di falcone dimostrano che per mezzo dell'amore divino l'uomo si congiunge con Dio indissolubilmente. Amore posa sul cavallo, cioè l'amante, perchè « nichil est medium inter Deum et iustam animam ». Il dio ha gli occhi perchè tutto vede, e tutto rettamente giudica e discerne; ha le mani perchè è onnipotente; parla per mezzo di Eloquenza, ciò che dimostra il sommo suo sapere; sta ritto su' piedi « ad denotandum quod continue opera sue pietatis in nostram salvationem exercet »; gitta dardi con la mano destra per indicare gli effetti della giustizia e dell'amore, e gitta rose, per indicare la lode che dà a chi osservò i suoi mandati; sta in aria perchè è immenso; ha la faccia rotonda perchè è eterno; mostra la sua faccia perchè ornato di semplicità. Soltanto il cavallo ha la faretra, chè « in amore isto deus ipse non laborat sicut quia non fert faretram »; il ramo di rose è sostenuto dal dio e dal cavallo, perchè causa del merito sono le opere umane, ma la qualità del merito è nell'arbitrio divino. Il cavallo corre per denotare la peregrinazione umana; non ha freno perchè siamo sempre nel dubbio, quasi pazzi od ignari del cammino della vita; e non è ferrato perchè dubbiamente noi andiamo per questa via temporale, piena di pericoli e di spine.

Elevazione di CONSTANTIA al cielo (cod. A, c. 60-B)

[1] Che fu rappresentata, affermarono già i citati editori del *Trattato d'Amore* (pag. 8). Agli indizi da essi dati per giustificare tale giudizio, s'aggiunga quello che risulta dal seguente brano del *Commentario* (carta 2-B): « licet cum ego illa dicta et figuras in publicum adduxi dixerit Garagraffulus... ».

[2] Carta 99-B.

Discretio (cod. B, c. 50-A)

E l'uomo è figurato nel cavallo, che è l'animale più nobile dopo di esso, perchè non conveniva sottoporlo alla figura dell'uomo che solo può rappresentare Iddio. Ma si tranquillizzino per ciò i mortali: anche Dio ha fatto un bel passo indietro assumendo la figura umana.

Eloquentia, visibile solo nel cod. *B*, è dipinta col capo scoperto, per significare la sua chiarezza, e sta in piedi, sia per rispetto al suo fattore, che le è dinanzi, sia perchè è in atto di parlare. *Curialitas*, che è dipinta dirimpetto ad essa, ha la veste cilestrina, per denotare la libertà, e porta la borsa aperta, per indicare la generosità e il desiderio del bene. *Crudelitas* ha la faccia lunga e acuminata, il naso anch'esso lungo, ed è nera e coperta di un velo nero, perchè priva di pietà; la sua faretra è piena di fuoco, che brucia anche il suo braccio, perchè chi è crudele nuoce anche a sè stesso, e saetta fuoco perchè cerca di distruggere e di nuocere; ha le vesti corte e rosse perchè nessuna onestà è in lei, ed è vestita a modo di ancella « non quia serviat sed quia subest ». Ma, al contrario, la Pietà, pallida in faccia ed umile, perchè facilmente si muove agli atti pietosi, siede quasi debilitata dalla compassione; verdi sono i suoi panni, perchè essa stessa non invecchia mai; scaglia fiori per mitigare la Crudeltà, ed è vecchia per significare che nessuna potenza ha più su lei qualsiasi calor di superbia.

Nessuna spiegazione dà l'autore delle figure degli *amantes servi*, che più c'interessano, poichè, secondo ogni probabilità, sono ritratti di persone a lui contemporanee. Ma tra di esse non è sicuramente riconoscibile che la figura del Barberino. Di messer Francesco possediamo ben sette ritratti; dei quali tre nel ms. *A* e quattro nel ms. *B*;[1] e sebbene sia difficile trovar tra di essi una somiglianza nell'aspetto del poeta, tutti tuttavia ce lo figurano in guarnaccia di color rosso e con un berretto ricadente da un lato, dello stesso colore.

Discretio (cod. A, c. 61-A)

[1] Nel cod. *A* la figura si trova due volte nella prima miniatura ed una terza volta a c. 98-B; nel ms. *B*, oltre che nelle miniature corrispondenti a quelle di *A*, già notate, la si trova a c. 88-B, al principio della canzone d'Amore, con la scritta: *Franciscus*. E non credo che sia da tener conto dello scarabocchio, che vorrebbe essere appunto un ritratto del poeta, e si vede nel ms. barberiniano XLV. 95 del *Reggimento*.

Nella prima miniatura è rappresentato due volte: nella lettera iniziale, in atto di presentare il suo libro, e nella rocca, mentre scrive con ambe le mani. La ragione di codesto atteggiamento è data dal Barberino stesso: « Amor enim coram se diversarum gentium nationibus constitutis et varias linguas habentibus ex miraculo per eloquentiam adeo loquebatur, ut omnes in ydeomate suo intelligerent clare, tam in latino quam vulgari eorum. Ego tunc audiens quod poteram et vulgare rimatum et latinum prosaicum vel metricum summere in ipso principio, sed non poteram omnia simul ego solus colligere, voce altissima supplicavi, ut ipse amor per viam aliquam michi gratiam concedere dignaretur ut vulgare rimatum et prosaicum reportare valerem. Et ecce subito vox quedam dum adhuc non cepisset documenta proferre in auribus meis insonuit. dicens tolle pennas duas et scribe secure dum tamen teneas unam altam et reliquam depressam et sic utrunque uno concursu resummes. quod feci. et ipsius virtute non mea subtilitate dona hec duo magna recepi ».[1]

PATIENTIA (cod. B, c. 53-A)

Forse un'altra figura è possibile riconoscere tra quelle degli *amantes servi:* quella della donna che svolge il rotolo su cui il Barberino sta scrivendo i dettami d'amore. Il pensiero corre alla donna per la quale il poeta scrisse il libro del *Reggimento e costumi di donna.*

PATIENTIA (cod. A, c. 64-A)

[1] *Comm.*, c. 4-B, rig. 38.

Spes (cod. B, c. 55-A)

Vero è che più si va a ricercare e meno si riesce ad ottenere un po' di luce intorno a questa Costanza, la donna che, a quanto pensava l'Ubaldini, fu l'ispiratrice dei versi del Barberino. La realtà storica di Costanza è stata già vigorosamente combattuta dal Renier;[1] ma i numerosi passi del commentario in cui si parla di lei, se non ci rivelano nulla per la studiata oscurità che li caratterizza, ci portano tuttavia a persistere nel dubbio in cui rimase anche il Thomas.[2] Bisogna confessare che il poeta è veramente riuscito ad avvolgere nel mistero la figura di questa donna. Conoscerla — ci avverte — « facile non existit ex rationibus subductis expedit enim homini habenti secretum libro publico non laxare ».[3] È dunque solamente per un dubbio che la fantasia mi ha suggerito che accenno alla possibilità di vedere nella figura di donna che svolge la pergamena, su cui messer Francesco raccoglie i *Documenti*, il ritratto di donna Costanza.

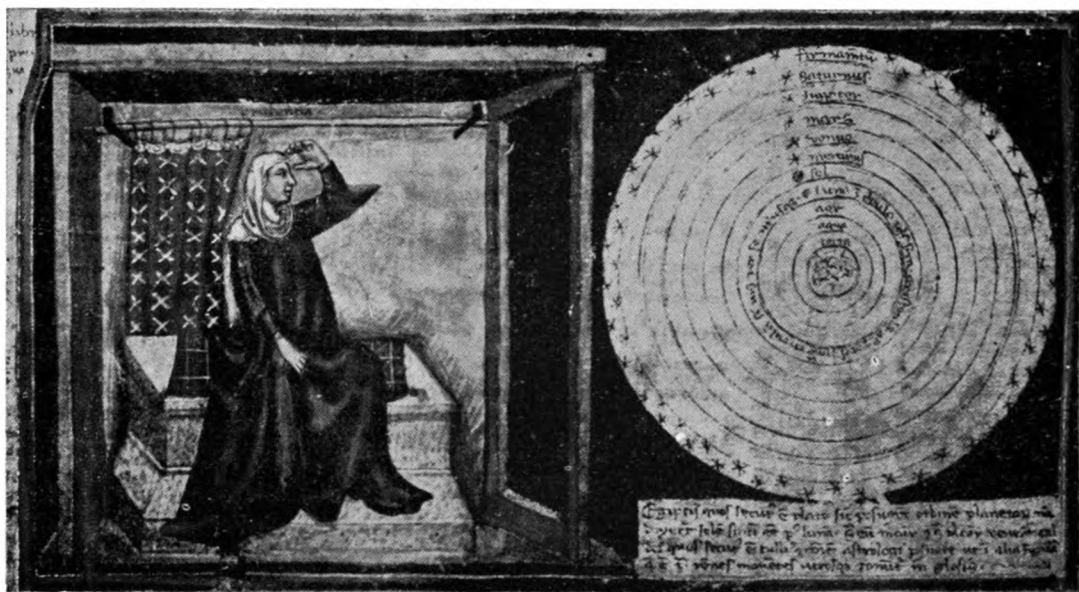
Le dodici donne dormenti nella rocca detteranno, l'una dopo l'altra, i documenti del dio. La figura di ciascuna è ripetuta al principio di ognuna delle dodici parti in cui si divide il libro. Ecco subito, a carta 4, la *Docilitas*, rappresentata come una vecchia matrona seduta in cattedra, con in mano una bacchetta, e vestita di un manto color turchino. « Ex antiquitate colligitur sapientia », perchè i vecchi che hanno studiato e visto di più ne sanno anche di più dei giovani, e possiedono la quiete serena dell'animo e l'esperienza pei casi della vita. La bacchetta è il segno della potestà dei maestri, ai quali — secondo il Nostro — ben si adatta anche « quod levis eis castigatio est permissa ». Il lungo mantello e la cattedra contribuiscono a render solenne la figura della donna e più grande la reve-

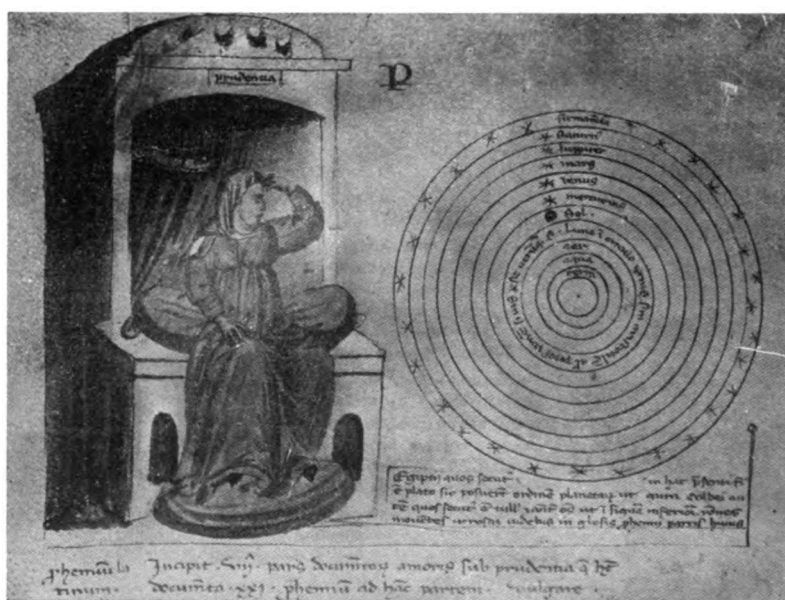
Spes (cod. A, c. 66-A)

[1] *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. III, pag. 93, 94. Torino, 1884.

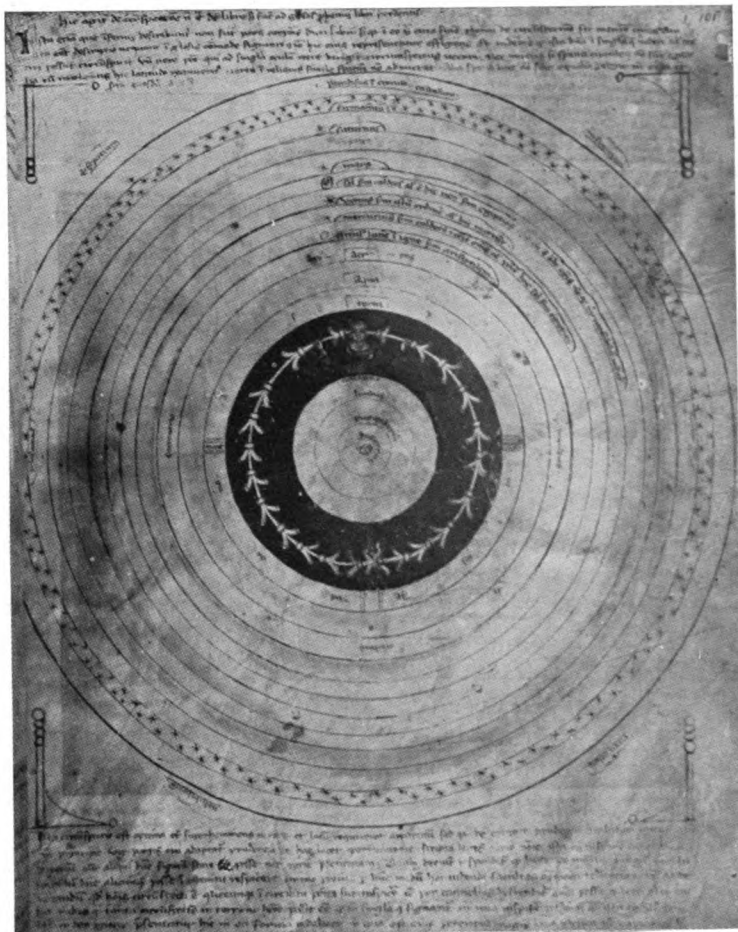
[2] Op. cit., pag. 19.

[3] *Comm.*, c. 56-C, r. 35.

renza dei discepoli. Il color turchino oscuro è posto ad « denotandam honestatem que debet in illis vigere qui presunt doctrine ». Preferiamo, per l'eleganza della posa, la ricchezza del

PRUDENTIA (cod. A, c. 69-B)

manto, la solennità dello sguardo, la figura del pittore; ma non oseremmo dire che essa risponda meglio all'idea del poeta che la concepì con la creatrice fantasia. Il pittore, togliendo il seggiolone classico e solenne, le arcate maestose, ha trasportato tutta la grandiosità esteriore nella figura stessa, ma non ci ha dato, come voleva il Barberino, una vecchia, bensì una matrona, che regge con mossa graziosa e piacente la bacchetta, che dovrebbe servir per punire.

PRUDENTIA (cod. B, c. 58-B)

Nella figura di *Industria* [1] l'eleganza del pittore non è in contrasto con l'idea del poeta: è una sottile figurina di fanciulla, disegnata con squisitezza e leggiadria di gusto sopraffino,

[1] Carta 32-B.

Circumspectio (cod. A, c. 101-a)

in atto di ricamare una sua borsa, ricca di fregi e d'ornati. Essa veste una guarnaccia rossa, e su d'una mensola che le è allato sono poggiati alcuni ordigni, di cui si serve. Il poeta la volle figurare in età giovanile, perchè giovani debbono essere coloro che vogliono imparare ed entrare nelle virtù; di comune statura « quia — curioso! — comunis sture homines magis industriosi reperti sunt », ed in atto di ricamare, perchè « ingeniosorum est magis ars illa ». E veste di rosso perchè codesto colore è molto gradito all' occhio, alla stessa maniera che sono graditi gli uomini industriosi, laddove « crossi displicent », ma anche perchè, essendo un colore che presto svanisce, e che richiede quindi una grande cura per conservarlo, ci dimostra che nulla vale l'ingegno se non si mantiene col lungo ed assiduo studio. Nel disegno del Barberino l'edifizio maestoso, merlato, mal si adatta alla rappresentazione dell'Industria quale esso stesso la vagheggiava, laddove il pittore ha col suo disegno finissimo trovato la piena corrispondenza tra l'ambiente e la figura. Ma si deve pur riconoscere che il Barberino, non curando la squisitezza dell'atteggiamento, ha dato alla donna una posa più naturale di quella che ha l'Industria figurata nel ms. *A*. Il pittore, preoccupato di dare alla figurina una grande sottigliezza, ha smisuratamente allungato il suo corpo, falsando anche il concetto del Barberino, che la voleva di comune statura.

(*Continua*) FRANCESCO EGIDI.

NUOVI DISEGNI DEL CORREGGIO

Se è vero, ed è verissimo, che il linguaggio prediletto di che si servirono gli artisti elevati per esprimere i loro pensieri è il disegno, non si saprebbe trovare migliore mezzo per conversare coi medesimi che occupandosi di queste manifestazioni dell'animo loro. È un linguaggio intimo e schietto, senza artifici nè preconcetti e per conseguenza quello che più ci approssima alla loro natura individuale e quello che più direttamente ci rivela le loro qualità peculiari.

In Correggio, come si sa, primeggiano quelle della grazia e della vita, che traboccano e saltan fuori da ogni particolare. Gli esempî che ci compiacciamo di sottoporre qui al lettore lo provano a sufficienza.

Ecco in primo luogo uno studio di testa giovanile, indicata con pochi e fugaci tratti di sepia ed alcune leggiere ombreggiature a matita. È affidata ad un foglio della larghezza di m. 0.425 e dell'altezza di m. 0.365. La testa stessa nell'originale è condotta in proporzioni alquanto maggiori del vero, cioè misura dal mento alla sommità della capigliatura cent. 31. Si qualifica quindi come un primo pensiero per un particolare dei suoi lavori destinati ad essere veduti a grande distanza e, come si potè verificare, più precisamente per una delle infinite figure che decorano la tanto celebrata cupola del duomo di Parma.

Quivi in quello stuolo di genii o angeli, che dir si vogliano, collocati nelle più svariate movenze immediatamente sopra la trabeazione che corona il grande fregio sovrastante al tamburo della cupola, scorgesi una figura la cui parte superiore corrisponde appunto a quanto ci si presenta nel disegno riprodotto nella qui unita figura 1ª. Il gaio giovane, standosene seduto sulla sporgenza del cornicione, il corpo messo in profilo, volge il capo alquanto a sinistra guardando verso lo spettatore e facendo puntello del suo braccio sullo stesso piano dove sta seduto. Da questo atteggiamento proviene il forte rialzamento della spalla corrispondente, che viene a tagliare per effetto della prospettiva del sotto in su la linea della mascella sinistra tanto nel disegno quanto nell'affresco. Volendo poi meglio determinare dove si trovi la figura accennata nel dipinto, basterà dire che si riscontra sopra la finestra tonda che sovrasta al pennacchio secondo della cupola, a destra di chi fosse avviato verso l'abside. Se alcuno avesse desiderio di verificare la coincidenza del disegno col dipinto non avrebbe che a ricorrere alle fotografie che l'Anderson si applicò a ritrarre da quegli affreschi, superando abilmente le difficoltà della posizione e della scarsa luce in che si trovano, e rendendosi così anche una volta benemerito dell'arte, ove si consideri il triste stato in cui è caduta quell'opera miracolosa e il pericolo che con l'andare del tempo abbia a deperire maggiormente.

Fra queste fotografie ve n'è una ricavata dalle nitide copie fatte da P. Toschi, dove il soggetto che c'interessa vedesi chiaramente effigiato nel genio che sta all'estremità a destra, quale apparisce nella figura 2ª.

Una figura analoga, del resto, è quella che si vede nella Galleria degli Uffizî, e vid ente mente una copia posteriore dal motivo della cupola, riprodotta in fotografia dai fratelli Alinari Non v'ha chi non veda tuttavia quanto divario corre fra lo schizzo originale e la reminiscenza del copista e come quest'ultima apparisce volgare e scipita al confronto. Nel disegno invece prorompe la foga creatrice del grande artista, si sprigiona da ogni tratto di pennello il suo spirito giocondo e geniale. Non vi sono in realtà che tre artisti capaci di simili improvvisazioni, cioè Leonardo, Raffaello e il Correggio, ma anche astrazione fatta della corrispon-

Fig. 1 — Studio per una figura della cupola del Duomo di Parma - Raccolta Albasini Scrosati (Fotografia del sig. Carlo Ferrario)

denza di questa testa con quella della figura frescata nella cupola, chi non vi ravviserebbe il fratello carnale del Bambino sorridente della *Madonna della scodella,* del *Ganimede trasportato dall'aquila,* dell'*Amore* che suona la lira nel delizioso quadro della *Leda,* senza parlare poi di quella turba di giovanili figure che animano le due cupole ben note?

Quello poi che rivela la maestria straordinaria nella esecuzione di questo disegno, massime veduto nella grandezza dell'originale, è la virtù di saper ottenere un effetto così grande con mezzi così limitati, quali sono i pochi e leggieri tratti adoperati dall'autore per esprimere il proprio pensiero.

Fortunato pertanto il possessore di simile tesoro artistico, l'avv. Aureliano Albasini Scrosati di Milano, raccoglitore appassionato di disegni, col consenso del quale venne fatta dal fotografo Achille Ferrario la buona riproduzione perchè ci servisse ad illustrare in questo periodico un'opera del pittore delle Grazie fin qui inedita!

Fig. 2 — Parte della cupola del Duomo di Parma - Da copia di P. Toschi
(Fotografia Anderson)

* * *

Richiama del pari alla mente la cupola del duomo di Parma un altro foglio con figure di putti, facente parte della scelta raccolta artistica del signor dott. Werner Weisbach di Berlino, alla compiacenza del quale siamo debitori di poterne porgere un facsimile in dimensioni ridotte nella unita figura 3ª. Il foglio originale misura m. 0.34 in larghezza per m. 0.23 in altezza. È condotto il disegno a matita rossa e nera con la spigliatezza e la vivacità spontanea, nota nel nostro autore, tanto altamente dotato della facoltà di rappresentare creature infantili, nelle quali seppe spiare, come nessun altro potè, tutto quello che sanno manifestare di morbido, di grazioso, di animato nel modo il più scintillante. Non meno che nel disegno precedentemente illustrato, noi constatiamo in questo la fugacità del tratto, che riesce a meraviglia a rendere l'ammiccare degli occhi, in armonia al sorriso della bocca, il tondeggiare delle membra toccandone e ritoccandone i contorni, lo scorrere fluente dei capelli nelle loro tenere ciocche.

L'artista che tanto si compiacque di siffatto genere di soggetti, certamente deve averli elaborati sulla carta, prima di eseguirli in pittura, centinaia di volte; e invero, se si pensa come la noncuranza degli uomini e le vicende dei tempi hanno lasciato andare alla malora tanto materiale prezioso in fatto di disegni, bisogna convenire che della mano del Correggio si sono ancora salvati un buon numero di studii da ritenersi autentici, in mezzo alla farraggine delle cose d'imitatori e di copisti. Sono bensì sparsi oggi ai quattro venti, da che la passione per i grandi artisti si è accentuata da gran tempo più all'estero che fra noi; laonde sarebbe desiderabile che a meglio determinare e completare l'immagine dell'attività del nostro eroe fosse raccolto tutto il materiale che lo concerne, mediante il facile mezzo della fotografia. In questo senso vorremmo lusingarci che queste poche pagine valgano come un piccolo contributo di studio intorno al pittore delle Grazie, augurandoci che possa riescire da incentivo ad ulteriori rivelazioni.

Come si sa, non tutti i disegni furono dai loro autori tradotti nelle opere eseguite col pennello o con lo scalpello, ma si hanno a ritenere talora come semplici saggi, come impronte le più immediate di qualche loro pensiero, di qualche gradita impressione. Che gli angioletti librantisi fra le nuvole nel disegno del dott. Weisbach accennino a qualche particolare delle sue cupole è cosa che sarà generalmente presentita. Una relazione precisa con le medesime tuttavia non ve l'abbiamo saputa trovare. Osserviamo bensì che il putto di mezzo ha molta analogia con quello che nella cupola del duomo si vede slanciarsi in seno alla Madonna portata in cielo, in atto d'estasi, da una fitta, sterminata turba di angeli. S'inverta infatti la sua posizione nel disegno e si vedrà che corrisponde bene alla figura dell'affresco, la quale del resto vedesi più precisamente adombrata in uno schizzo a penna della raccolta di Dresda, riprodotto fra le molte cose del maestro che ci mette sotto gli occhi il poderoso volume di Corrado Ricci intorno al Correggio.

Mentre nel disegno, di che ci occupiamo qui, sembrerebbe riferirsi alla cupola anche la testina leggermente indicata verso l'estremità a sinistra dell'osservatore, quella all'estremità opposta nella sua graziosa movenza troverebbe forse il più corrispondente riscontro in una testa di putto figurante in un quadro della R. Galleria di Dresda, noto con la denominazione della Madonna col San Giorgio. Intendiamo precisamente quel putto ignudo che se ne sta in piedi nel mezzo, il capo rivolto alquanto verso la spalla sinistra, la spada del santo guerriero tra le mani. Nel disegno tuttavia la testa è più graziosa, la fronte n'è meno esageratamente alta e più piacevolmente ombreggiata dai leggieri ciuffi dei capelli. Il delicato originale potè essere apprezzato l'estate scorsa da quanti ebbero occasione di visitare in Monaco di Baviera l'interessante esposizione di opere del Rinascimento, prestate da amatori privati. Quivi la competenza del proprietario del foglio accennato appariva degnamente confermata, al confronto di quella di altri espositori, anche da due ottimi disegni originali di scuola

olandese, l'uno rappresentante un paesaggio con animali, di Adriano van de Velde, l'altro pure un paesaggio, veduto di notte, dello specialista del genere, Arturo van der Neer.

* * *

Della facoltà del Correggio a produrre effetti prodigiosi con pochi mezzi danno prova parecchi suoi schizzi per composizioni da eseguirsi in pittura. Il più caratteristico fra tutti nel suo genere è forse quello appartenente alla grande raccolta del British Museum e che si può qualificare pel primo, per non dire primissimo pensiero del celebre quadro della *Notte*, anticamente situato sopra un altare della chiesa di San Prospero, a Reggio (dove esiste tuttora

Fig. 3 — Studio per tre putti - Raccolta del dott. Werner Weisbach

l'ornata cornice originale), ed ora uno dei più cospicui tesori della R. Galleria di Dresda. È uno schizzo quasi informe e buttato giù con una furia inesprimibile, con l'unico manifesto intento d'indicare il soggetto e di provare gli effetti di una illuminazione artificiale nel cuor della notte per una *Natività*, alla quale assistono i pastori devoti, appositamente accorsi dai loro campi. Sono macchie a contrasto di luce ed ombra quali usò più tardi analogamente a modo suo il Rembrandt negli ambiti suoi fogli. Il materiale adoperato, null'altro che sepia e biacca.

Di simile genere è altresì lo schizzo che ci piace di porgere qui riprodotto nella figura 4ª, non già per offrire una primizia al nostro lettore, ma come un parallelo, per la maniera dell'esecuzione, a quello che si troverà figurato nella riproduzione seguente. Il primo è, come facilmente si vede, un abbozzo di primo getto per la pala d'altare della Madonna del San Giorgio già rammentata. Anche qui non si trattava per l'artista che di tracciare l'essenziale del tema pittorico e prospettico ad un tempo, tanto del quadro quanto della sua bene appropriata cornice, con ommissione invece di ogni altra cosa accessoria e financo dei putti scherzosi che stanno sul piano anteriore a trastullarsi con le armi del santo guerriero.

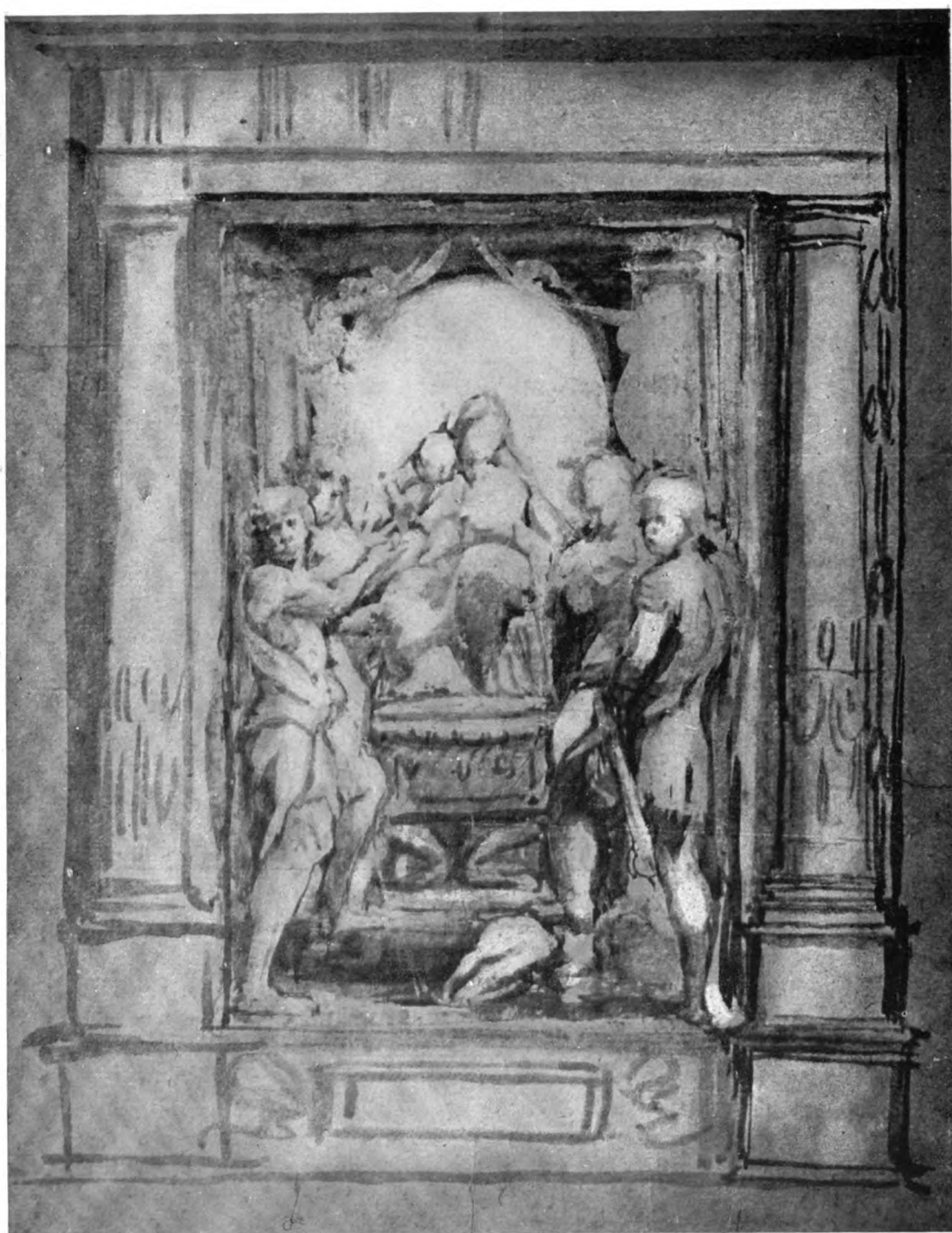



Fig. 4 — Studio del quadro « La Madonna col San Giorgio »
Dresda, R. Gabinetto delle Stampe

Meno noto è il foglio riprodotto alla figura 5ª di cui il soggetto è manifestamente un altro presepio. Benchè appartenga ad una raccolta privata, non è la prima volta, a vero

Fig. 5 — L'Adorazione dei pastori - Schizzo nella raccolta Pembroke
(Fotografia P. D. Colnaghi)

dire, che viene presentato al pubblico degli amatori. Chi pel primo lo fece conoscere fu il signor Arturo Strong di Londra nel suo commendevole catalogo illustrato, in grande formato, della raccolta di disegni di maestri antichi appartenente al conte di Pembroke e Montgomery a Wilton House in Inghilterra.[1]

[1] *Reproductions in facsimile of drawings by the old Masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House*. London, P. & D. Colnaghi & C., 1900. É un catalogo-album veramente

Come egli avverte, questo disegno, che misura 20 centimetri di larghezza per 23 e mezzo di altezza, è eseguito a penna e sepia, con sfumature di matita rossa e biacca opaca.

Che si abbia a ritenere per uno studio preliminare del quadro della *Notte* è cosa che egli asserisce, ma che in realtà non sapremmo ammettere, d'accordo in ciò con quanto osserva Corrado Ricci in un suo articoletto intitolato: *Spigolature sul Correggio,* apparso nel primo fascicolo della *Rassegna d'arte* del 1901, dove il disegno è riprodotto in esigue dimensioni. Infatti differisce troppo dal quadro della *Notte,* tanto nella composizione quanto perchè la scena apparisce tutta illuminata da luce di giorno e non da quella emanante dal corpo del Bambino fra le tenebre notturne, particolare che costituisce il distintivo spiccato della rinomata opera.

È sotto un altro aspetto quindi che noi vorremmo rilevare il significato speciale che si compete alla deliziosa composizione del nostro disegno. Se si tiene conto della circostanza che certi soggetti di speciale predilezione furono ripetutamente trattati dagli autori nella loro carriera artistica, si avvertirà come dall'uno all'altro si riveli lo sviluppo delle loro idee e delle loro aspirazioni. Fermandoci sul Correggio medesimo, come noi lo vediamo applicarsi successivamente tre volte, in diverso modo, sull'argomento dello Sposalizio mistico di Santa Caterina, cioè una volta nel quadretto quasi infantile posseduto dallo scrivente, poi in quello della tavoletta nel Museo di Napoli, e da ultimo nel quadro noto della Galleria del Louvre, così ci è dato costatare oggi con la rivelazione del foglio accennato, che la trattazione del soggetto del presepio con l'adorazione dei pastori da parte sua ci rimane provata per tre esempî distinti, corrispondenti a tre stadî diversi dello sviluppo dell'artista. Mentre i due estremi sono rappresentati per un lato dalla tavola faciente parte della raccolta Crespi in Milano per l'altro dalla *Notte* di Dresda, sta da sè nel mezzo la creazione ideale, accennata nello schizzo del raccoglitore inglese. E invero noi crediamo che una evoluzione di principî psicologici ed artistici maggiore di quella che si afferma in tali estremi difficilmente si saprebbe riscontrare in altro mortale.

Delicato e quasi timido nella prima delle dette rappresentazioni, l'autore vi rivela bensì sè stesso nel magistero del chiaroscuro e dell'aria vibrata che avvolge ogni cosa, ma non si è per anco sciolto dai legami che lo avvincono ai coloristi ferraresi e alle impressioni riportate dall'osservazione delle opere del Mantegna. Nella *Notte,* al contrario, chi non s'avvedrebbe ch'egli si è spinto agli ultimi estremi del possibile e dell'immaginabile in fatto di movimento di linee e di contrasti di luce e di tenebre; chi non vi ravviserebbe l'autore degli arditi scorci delle due cupole di Parma, il ricercatore il più animato dell'espressione degli umani affetti?

Sgraziatamente non conosciamo alcun dipinto scaturito dall'abbozzo che richiama la nostra attenzione. Se esistesse, non c'è da dubitare che verrebbe noverato fra le più elette opere dell'artista, dove le sue qualità sono meglio equilibrate, fra la purezza ingenua dei tempi primitivi e l'avvenenza pittorica dell'età matura. Contentiamoci frattanto che siasi salvato almeno questo studio e riconosciamo che quegli che lo tracciò vi ha già espresso mirabilmente la sua intenzione, quella cioè di rappresentare in affettuoso gruppo la Madre e gli angioletti contemplanti il Pargoletto, in contrasto col rustico accessorio retrostante e con la schiera dei pastori che si avanzano rispettosi, diretti dal messaggiero divino affacciantesi dall'alto in forma spigliata eminentemente correggesca, mentre al basso il cane stesso sembra interessarsi all'avvenimento.

Degli altri tre disegni, che nella stessa raccolta vengono illustrati come originali del Correggio, reputiamo doversi escludere quelli rappresentanti l'Adorazione dei Magi e l'Annun-

esemplare per la perfezione con la quale sono resi nella loro grandezza originale i disegni, sia nel tratto del disegno, sia nelle loro varie tinte e sfumature. Così in quello di che si tratta qui, a differenza di quanto a noi è concesso, vedesi diffusa una gradevolissima tinta calda, ottenuta con una tenera matita rossa, che aggiunge una intonazione animata all'insieme da far avvertire meglio l'intento dell'artista.

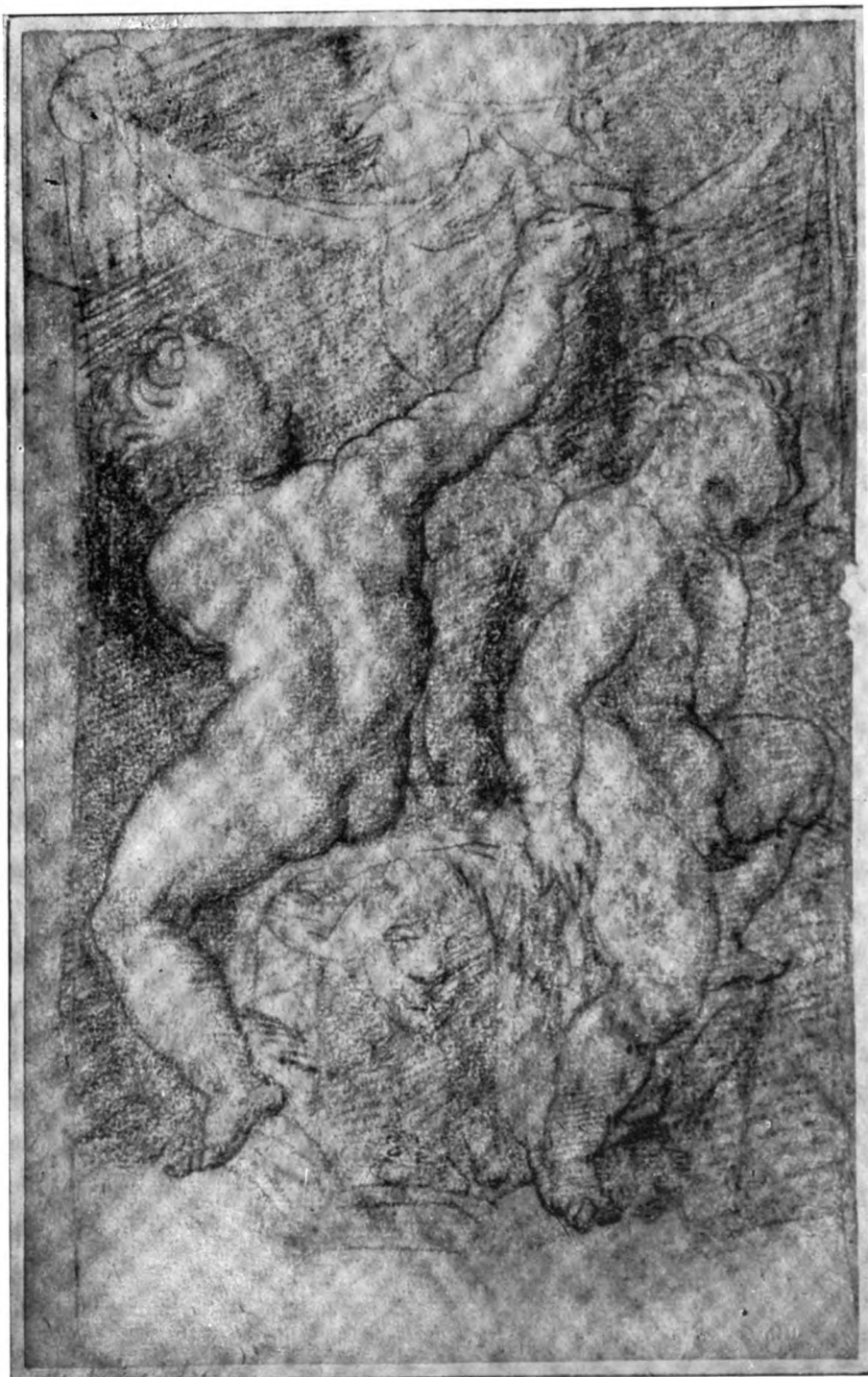



Fig. 6 — Due putti - Raccolta Piancastelli
(Fotografia Anderson)

ciazione, perchè di forme troppo grame e male comprese. Sotto migliore aspetto invece si presenta un piccolo ovale condotto a rubrica con alcuni putti, che si qualifica come un pensiero, non eseguito tuttavia, per la sua vòlta nella camera della badessa di San Paolo.

* * *

Un foglio affatto inedito, infine, è quello che sottoponiamo al giudizio degli amatori nell'unita figura 6ª, ricavato da ottima fotografia, espressamente favoritaci dal signor Domenico Anderson di Roma. Il disegno che appartiene alla raccolta del signor Giovanni Piancastelli, direttore del Museo Borghese, è eseguito a matita rossa e con la stessa tinta riprodotto nella fotografia. Misura 13 centimetri in larghezza per 21 in altezza e rappresenta, come si vede, due putti che si voltano la schiena. Quello a sinistra sta seduto sopra un masso in atto di alzare il braccio destro verso un panneggiamento appeso alla parete, l'altro sembra seduto sopra una pelle di un animale, che si avverte a mala pena per alcuni tratti intesi a rappresentare forse una testa di leone.

Al Correggio bene si addicono, se non andiamo errati, le teste tondeggianti, dai capelli a linee fortemente ondulate, quasi a guisa di fiamme, lo sguardo biricchino, gli atteggiamenti sempre assai mossi, le musculature rese con grande morbidezza. Tratti veramente specifici dell'autore sarebbero inoltre le fronti spaziose e illuminate, lo stinco della gamba profilato in linea curva notevolmente convessa, il piede col calcagno accentuato, le mani con le dita affusolate, tutte peculiarità che si avvertono egualmente riunite, per citare un solo esempio autentico, nel Bambino dello *Sposalizio di Santa Caterina* al Louvre. Come un quesito da sciogliere poniamo la domanda se e dove si possano trovare applicati in pittura i due briosi putti, congetturando in massima che abbiano a trovare il loro posto nel novero degli studî fatti per qualcuno degli affreschi di Parma.

A lode del fotografo conviene dire che le qualità del chiaro scuro proprie dall'artista appariscono, mercè la sua abilità, meglio nella riproduzione che nell'originale, la cui superficie è stata un poco sfregata, mentre alcuni tocchi di biacca si sono anneriti. Altre macchie nere poi traspariscono dal rovescio del foglio, dall'attuale proprietario trovato improvvidamente incollato sopra un'altra carta. Veduto a traverso alla luce in fatti scorgesi che sul rovescio sono tracciati a penna dei gruppi di frutti e foglie, che potrebbero pure essere dell'autore medesimo, e trovare qualche riscontro in certi festoni di sua mano dipinti sulla volta della già rammentata camera della badessa, come gruppi decorativi pendenti dal centro.

Gustavo Frizzoni.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

La civiltà del Rinascimento in Italia. Saggio di IACOPO BURCKHARDT, trad. italiana del prof. D. Valbusa. Nuova edizione accresciuta per cura di Giuseppe Zippel. Vol. I e II. Firenze, Sansoni, 1899-1901.

La nuova edizione, pure rispettando il testo con le aggiunte fornite dal Burckhardt stesso al traduttore, contiene commenti utilissimi, una compiuta e precisa citazione delle fonti e indicazioni bibliografiche che, dice lo Zippel, « servano di guida al lettore desideroso d'approfondire argomenti trattati nel libro o accennati, e lo rendano attento su quanto, alla stregua degli odierni risultati della critica e dell'erudizione, dev'essere, nei particolari, corretto o modificato ». Benchè all'arte, l'autore del *Cicerone* e della *Storia dell'architettura,* non abbia dedicato in questa opera se non qualche fuggevole accenno, avremmo avuto caro che l'industre e dotto commentatore avesse dato maggior posto nelle note, là dove l'A. tratta del risorgimento dell'antichità, della scoperta del bello nel paesaggio, delle feste, ecc. Ma il commentatore non ha voluto completare l'organismo del libro, bensì rafforzare quello che ha trovato. Le sue note diligenti, preziose, ci fanno desiderare il di più, anche se non contenuto nella grande dottrina storica del Burckhardt.

V.

GIUSEPPE ALBERTOTTI. *La dicoria e l'espressione.* In Modena. Coi tipi della Società tipografica, 1901.

Nel Museo lapidario di Modena vedesi (n. VI del catalogo di A. Crespellani, Modena, 1897) un bassorilievo marmoreo rappresentante una maschera del Dio Pan; nel quale il Cavedoni ebbe a osservare, come particolarità notevolissima, il fatto che l'occhio sinistro presentasse il fenomeno — già da Plinio ricordato e non rarissimo anche ai giorni nostri — della pupilla gemina o della dicoria. Confortata così da un sostrato di realtà e sopra tutto dall'autorità del nome illustre, la sentenza del Cavedoni venne consacrata dal comune consenso e passò allo stato di *res iudicata.* Ma oggi, sottoposta a revisione dal prof. Albertotti, essa si è rivelata, come spesso avviene delle sentenze, fondata su congetture anzichè su valevoli prove: avendoci il chiaro A., nella bella memoria che abbiamo sott'occhio, data la dimostrazione più chiara che nel marmo modenese non si ha già la rappresentazione d'un caso atto, come la dicoria, a richiamar l'attenzione del medico piuttosto che dell'artista; bensì semplicemente uno dei tanti espedienti di cui gli antichi ed i moderni maestri si valsero e si valgono per dare la direzione dello sguardo d'un occhio normale.

Sfatato l'errore del Cavedoni, l'A. trae argomento dalla caratteristica forma dell'occhio del bassorilievo di Modena per venire a dire appunto degli artifici messi in opera dagli scultori per risolvere il problema della rappresentazione dell'occhio. E quelli distingue in diverse categorie di ognuna delle quali grato sarebbe poter qui dire partitamente; ma nel breve spazio concesso a una notizia bibliografica non può che rilevarsi il grande interesse di una simile classificazione e la somma cura con cui essa è compiuta: sebbene forzatamente riesca non completa, dato il campo per necessità limitato delle osservazioni dell'A.

Nè è possibile, per la ragione stessa, entrare a discutere con l'A. sulla conclusione, cui è tratto dallo studio analitico delle categorie da lui distinte, e che egli — portando anche qualche esempio di pitture — estende genericamente alle opere dell'arte: che l'occhio cioè (considerato intendesi nella sua cavità, nel bulbo) sia d'un valor trascurabile nell'espressione.

Sebbene non elevata a canone estetico ed emessa anzi con prudente riserva, noi non sapremmo convenire, anche in questi limiti, nella conclusione dell'Albertotti. La scienza moderna ha dimostrato — nè a me passa certo per la mente di oppugnarlo — che l'occhio è un organo puramente recettivo e non produttivo; e che pertanto sono erronee e false certe espressioni popolari quali « il linguaggio dell'occhio », e assurdo l'adagio, che « l'occhio è specchio dell'animo ». Sono spesso agli antipodi, bene osserva l'A., il sentimento e la scienza. Ma noi pensiamo che l'A., scienziato illustre, quasi involontariamente sia stato tratto a fare, d'un vero scientifico, un'applicazione non propria forse nel campo dell'arte. L'arte imita: e pare a noi che, sebbene la luce che brilla negli occhi sia luce di riverbero, poco del fatto si sian curati gli artisti grandi; e che quella luce, essi, quale ai loro sensi appariva, si sian sforzati di rendere in ogni modo, e di quella luce abbian fatto un coefficiente altissimo dell'espressione.

E ci sembra che in verità nell'effetto non sia punto trascurabile se il guardo appare vitreo, oppure caldo, luminoso, come il guardo del *San Sebastiano* del Sodoma, nell'occhio del quale, sotto il velo trasparente delle lacrime che lo irrorano, sembra che risplenda una luce soprannaturale e che quasi si leggano la fede profonda e l'estasi del sacrificio.

Vero è che piacque talvolta agli artisti esagerare a bella posta la piccolezza dello spazio interpalpebrale e che alcuni anzi ne ottennero effetti particolari di grazia. Ma non credo che il fatto possa esser prodotto *ad consequentias*, e noto che là ove questa esagerazione trasmoda come nell'Aspertini che riduce a una lineola lo spazio interpalpebrale, non altro si ottiene che fastidio.

Osservo infine che i modi e gli artifizi variati, in cui gli artisti si sono affaticati a render la direzione del guardo sono una prova dell'importanza che essi stessi hanno dato all'occhio, come coefficiente dell'espressione.

La bella memoria dell'Albertotti contiene ancora pregevoli osservazioni al noto studio del Magnus sull'espressione dell'occhio, e una accuratissima, preziosa bibliografia sull'argomento. Nè con le brevi considerazioni esposte, abbiamo minimamente voluto infirmare l'alto valore delle ricerche del chiarissimo A.

Parmi un fatto lietissimo per gli studi artistici l'attenzione rivolta da un dotto e geniale scienziato a ricerche che se escono dal campo abituale della sua attività, richieggono come ogni altro ordine di ricerche, il rigore del metodo sperimentale. La memoria del prof. Albertotti, nel tempo stesso che un prezioso contributo, riesce, per gli studi nostri, un eccellente modello.

E. Brunelli.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

PER FATTO PERSONALE.

A proposito della *Rassegna d'Arte*, che si pubblica a Milano, dobbiamo dichiarare che non ci lascieremo andare, per rispetto dei nostri lettori, a polemiche vane. Da quando si stampa quel periodico, si cerca in ogni modo d'offenderci, senza che mai si sia provocato da noi il sig. dott. Corrado Ricci, presunto direttore del periodico stesso, che ora ha fatto la scoperta di essere lui l'offeso. Talvolta abbiamo dimostrato opinioni differenti dalle sue, e lo abbiamo fatto senz'ira, e senza citare il dott. Ricci, perchè a noi importa di combattere gli errori e non le persone che li commisero. Anzi abbiamo rifiutato la pubblicazione di articoli, di lettere, di recensioni, che miravano a menomare il credito del dott. Ricci; e ciò mentre la *Rassegna d'Arte* raccoglieva tutte le notizie, tutte le critiche e tutte le insinuazioni che per la loro poca buona fede potevano non farci piacere. Abbiamo studiato quadri della galleria di Parma con denominazioni erronee nel catalogo del dott. Ricci, senza neppure citarlo; perchè il catalogo, nonostante quelli e altri sbagli che indicheremo in seguito, merita di essere apprezzato. E ci siamo permessi di non approvare il libro sul Correggio del dottore Ricci, perchè da lui avevamo diritto di attendere qualcosa di meglio, una monografia dove si affermassero le convinzioni dello scrittore, forti per la cognizione diretta d'ogni opera del maestro. Per questo il dottore Ricci si compiace di contraddire ogni nostra opinione, benchè spesso non abbia veduto, e lo dichiari, i quadri di cui abbiamo ragionato noi, e si sforzi a volerli giudicare da fotografie, e, peggio ancora, da riproduzioni fototipografiche, ignaro d'una verità che è questa: le fotografie possono servire a chi ha veduto gli oggetti d'arte, non a chi non li ha veduti. E i suoi criterii sono quindi d'una grande incertezza. Per esempio, a proposito di certo ritratto di Alessandro Faruffino (*Rassegna d'Arte*, giugno 1901), il dott. Corrado Ricci dichiarò la tavola « certo d'autore ferrarese singolarissimo, » che « si designa forse più specialmente *nei piani larghi e lucenti, nell'ampiezza del disegno e del colorito,* per opera di Ercole Grandi. » Dopo tante ricerche positiviste, il dott. Corrado Ricci, come si vede, è ridotto ad accozzar parole, non potendo ricorrere ai raffronti delle opere tra loro, raffronti che gli avrebbero dimostrato come male si apponesse a giudicare il quadro per opera di Ercole Grandi, del celebrato autore della pala d'altare degli Strozzi, nella *National Gallery* di Londra.

Ora a discutere col dott. Corrado Ricci diventa arduo, perchè con un motto di spirito, con un giuoco di parole, con un razzo artificiale di polemista si prova a sorprendere il lettore. Noi saremmo lieti se la di-

scussione si facesse piena, equilibrata, tranquilla, perchè ne potrebbe scaturire la verità e farsi la luce agli occhi nostri o agli occhi suoi; ma purtroppo, e ci duole il dirlo, memori dell'antica amicizia con il dott. Ricci, egli usa ogni arte solo per far credere che noi siamo nel falso. Ne diamo qualche esempio, pronti se si vorrà, a darne molti altri. Egli ci accusò d'avere sbagliato la data dell'episcopato di Ecclesio, vescovo di Ravenna, data che togliemmo dalla *Guida di Ravenna* del Ricci stesso (II edizione, 1897), bene sapendo come egli abbia notizie ampie e fondate sulla storia della città sua. Alle nostre osservazioni sull'accusa fattaci, poteva dire semplicemente che era caduto in errore lui e aveva tratto noi in errore, avvertendo pure che egli si era corretto nella III edizione della *Guida.* « Ma nella terza edizione, egli scrive, fatta due anni or sono, *dopo i radicali lavori di ristauro ai monumenti di quella città,* la stessa *Guida* reca che l'arcivescovo Ecclesio fu sulla cattedra arcivescovile negli anni 521-534. » Che c'entravano *i radicali lavori di restauro ai monumenti di Ravenna* (e così sottolineati!) col mutare della data del tempo in cui fu vescovo Ecclesio? Da un colpo di piccone è uscita fuori una data corretta? Bastava, parmi, consultare il Gams (*Series Episcoporum,* Ratisbonae, 1873)!

Un'altra volta, in un periodico, fu notato a nostro merito d'avere stabilita la vera origine della cattedra di Massimiano, che il Ricci credette prima una copia d'una cattedra greca citata da Pausania, e poi, commentando un passo della cronaca di Giovanni Diacono, secondo l'antica opinione del P. Cortenovis, riferita dal De Rossi, ritenne proveniente da Grado. Ora noi ci provammo a dimostrare che la cattedra era del V e non del VI secolo; di Massimiano vescovo di Costantinopoli e non di Massimiano vescovo di Ravenna. E il sig. dott. Ricci, che ha detto tutt'altro, pensa solo a rivendicare a sè l'onore di aver richiamata l'attenzione sul passo della cronaca di Giovanni Diacono. Già lo Strzygowski nella *Byzantinische Zeitschrift* (VIII, 4, 1899) ha detto quanto sieno giusti questi vanti, e lo ha rimproverato di non avere nessuna notizia delle ricerche sue e dello Stuhlfauth e di Ainalov sopra avori dei bassi tempi; il Graeven ha dimostrato poi come erronei sieno i commenti da lui fatti al passo di Giovanni Diacono. E tuttavia il Ricci continua ad avocare a sè il merito di avere spiegata l'origine della cattedra di Massimiano, e, senza tener conto del contributo da noi dato alle ricerche su questo monumento più unico che raro, lascia supporre che noi abbiamo ripetuto semplicemente ciò che egli ha scritto, e riconosce solo di avere avuto noi l'onestà di citarlo.

Un altro esempio: a proposito del *San Giovanni* del Correggio nella galleria granducale di Oldenburgo. « Di questo, scrisse il Ricci, esistono vecchie copie e una stampa, ed appare diversa. » Rispondemmo: di stampe ce n'è una sola, ed è in un catalogo del 1796, fatta eseguire da un tale che pretendeva d'avere in casa sua a Modena un frammento del celebre trittico, il quale fu tolto dall'ospedale di Santa Maria della Misericordia di Correggio, da Don Siro d'Austria nel 1615. « Ora, ripicchia il Ricci, può darsi benissimo che quel preteso originale fosse invece una copia, ma questo non toglie che potesse esser copia del trittico, il quale, come si sa, fu pur copiato da Giacomo Borboni di Novellara e da diversi altri, il che risulta da vecchi inventari. » Ecco: quando si potrà sapere qualcosa di più sicuro sulla forma delle figure del trittico, quando le copie descritte dagl'inventari saranno trovate e determinate, allora si potrà contrastare alla mia ipotesi, che è fondata innanzi tutto sullo stile, sul carattere della pittura. Del resto che sia stata parte del trittico o no, essa è un'opera del Correggio!

Il dott. Corrado Ricci che non l'ha veduta, e vuol ragionare sopra una debole riproduzione d'una debole fotografia che fu eseguita da un dilettante, e non può quindi dare il peso dovuto alle parti ritocche e alle sane del quadro, si stringe ai particolari secondari, trascurabili del mio discorso. E si abbandona a sottigliezze sulla forma de' trittici, che, anche nel cinquecento, secondo lui, dovrebbero avere avuto sportelli stretti e lunghi. Potremo dimostrare che ciò non è vero in molti casi; ma facciamo punto, perchè, anche se avesse ragione lui, resta sempre la questione principale, la vera, inoppugnata.

Infine, per dimostrare al lettore a che tenda il dott. Corrado Ricci, dobbiamo narrare che un vecchio amico, Gustavo Frizzoni, ci scrisse di andare a vedere la quadreria dei Gerolamini a Napoli, *dove avremo trovato una cosa bella.* Andammo, e scrivemmo all'amico: tu, certo hai voluto parlare del Correggio che è là, bellissimo e nobilissimo quadro. Pubblicammo il dipinto, con questa nota: « Un amico mio, invitandomi a visitare la quadreria dei Gerolamini, dove, secondo lui, si trovava un'opera di grande interesse, mi mise sulla via a scoprire il quadro del Correggio. Seppi quindi che proprio al Correggio l'amico mio attribuiva il *Sant'Antonio Abbate* di quella quadreria. » Non nominai il Frizzoni, perchè nella sua lettera mostrava di aver voluto con altri serbare il segreto sulla esistenza di quel quadro; ed ecco il Ricci osservare: « quel quadro è proprio opera del Correggio, ma prima del Venturi l'avevano avvertita Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni che il Venturi non nomina. » Il lettore da quest'esposizione sincera dei fatti giudichi se le parole del Ricci non tendevano a far credere cosa contraria, contrarissima al vero, e cioè che io avessi usurpato una scoperta a Giovanni Morelli e a Gustavo Frizzoni.

E di queste cose miserande non parliamo più!

ADOLFO VENTURI.

9.
Pittura.

GEORGE C. WILLIAMSON: *Francesco Raibolini called Francia.* London, George Bell & Sons, 1901.

Il direttore dell'elegante raccolta delle vite dei grandi maestri di pittura e di scultura, dopo aver trattato di Bernardino Luini e del Perugino, ci regala un volumetto sul Francia. Il primo capitolo dedicato all'orafo, al medaglista, al niellatore, all'incisore, al fonditore di caratteri tipografici, è un riassunto troppo rapido e incompleto degli studi fatti sin qui, allo scopo di mettere in vista i multiformi aspetti del maestro. Le due medaglie dei cardinali Bernardo Rossi e Francesco Averoldi hanno forme troppo ampie per ascriversi al Francia medesimo, sempre modesto, contenuto nel gesto, raccolto nelle sue forme, anche nelle ultime opere sue; e in quel gruppo di medaglie non ha collocata l'altra del cardinale Altobello Averoldi, che ha pure con quelle una stessa aria di famiglia. Nel dar conto di queste medaglie, come delle monete e dei nielli, l'A. riassume, non fa distinzioni, non mostra di avere una convinzione propria; e così la personalità dell'artista non ne esce fuori, non emerge co' suoi propri caratteri. E l'A. non riassume neppure compiutamente, perchè non tien conto d'incisioni con caratteri desunti dal Francia (Es.: quelle del vol. XV dell'Albertina, n. 5, 7) di ceramiche eseguite sui disegni del Francia, dell'intaglio in legno del Museo del Louvre, di medaglie col busto delle figure terminate a punta acuta, come nella moneta del Francia per Giovanni II Bentivoglio: tali sono ad esempio quelle di Lorenzo Malvezzi, di Catelano Casalio, ecc. Tra i nielli non annovera quelli della curiosa pace del San Petronio di Bologna; tra le incisioni che da lui derivano non considera punto quelle del maestro I. B. dall'uccello. E passa a trattare delle prime pitture del maestro, facendole precedere da indicazioni storiche sull'arte a Bologna alquanto inesatte, quali ad esempio che il Cossa morì circa il 1485, mentre è morto nel 1477; che Lorenzo Costa fu chiamato a Bologna nel 1483 (?); che il Malvasia vide le *vacchette* del Francia nel 1841 (!); che Francesco del Cossa dipinse nel palazzo dei Bentivoglio a Bologna (?), ecc.; e non tien conto che tra il Cossa e il Costa è da collocarsi Ercole de' Roberti, il quale tanto influì sulla educazione artistica del Costa medesimo. Circa alle prime opere del Francia, l'A. scrive d'essere disposto a pensare che il *Santo Stefano* della Galleria Borghese sussegua, in ordine di tempo, alla *Crocifissione* della biblioteca dell'Università di Bologna e alla *Madonna* della Galleria di Berlino; ma non riesce a fare la classificazione, che importerebbe una grande finezza d'analisi delle tre pitture. Per tutte e tre si contenta di osservare che esse sono pitture derivate da un disegno di un niello nella maniera propria del niellatore. Ecco, che si noti come esse ritraggono del fare dell'orafo' dello smaltatore, dell'ageminatore, dell'incisore, del legatore di gemme sta bene; ma che si voglia vederle tratte da un disegno di niello, come incavate nel metallo, è contrario al vero.

E tra le prime pitture del Francia, accanto al *Santo Stefano*, non classifica la *Natività* della corporazione delle gallerie dell'arte di Glasgow, con i contorni delle vesti delle figure tagliate come nel metallo, rivestiti d'un filo d'oro all'agemina; con le tuniche degli angioli che sembrano di smalto traslucido, e i loro capelli come alluciolati: il rubino splende nella veste della Vergine, che giunge le manine, come in quella del Santo Stefano nel quadro della Galleria Borghese; la composizione è chiusa ai lati, come in questo dipinto, da due colonne di marmo tirato a lustro con uguale infinita cura, con ornamenti rilevati da altrettali finissime lumeggiature; le montagne in lontananza, talora somiglianti a edifici marmorei in rovina, si disegnano nel fondo con lo stesso profilo.

Per non dilungarci maggiormente, osserviamo in generale che il libro manca di sicurezza nelle notizie, nell'analisi e nella sintesi. Innanzi al grande dipinto del Campidoglio, che è un'opera guasta del Francia, l'A. si mostra propenso a attribuirla, come in antico, a Fra Bartolomeo; e si dice disposto a discutere con noi, quando da noi si sia veduta un'altr'opera di soggetto simile, quella di Cesena. Appunto perchè l'abbiamo veduta non sappiamo pensare a Fra Bartolomeo, nè ci sentiamo di discutere a questo proposito. E solo per dimostrargli che abbiamo veduta quella pittura e le altre del Francia, notiamo che l'A. non tien conto del bellissimo quadro del maestro nella collezione Mond a Londra; che il quadro della Galleria di Berlino reca la data 1504 e non 1502; che il ritratto della Galleria di Francoforte è di Amico Aspertini e non del Francia; che nel Museo Cumberland a Hannover c'è un'opera dell'ultimo tempo del nostro autore; che nella Galleria Leuchtenberg a Pietroburgo ce n'è un altra, la Madonna col Bambino, Sant'Antonio e Santa Barbara; che la Madonna col Bambino nell'*Ermitage* fu indicata da Fritz Harck come di Iacopo Boateri, da me come di Giacomo e Giulio Francia, e reca un'iscrizione non solo probabilmente falsa, come scrive l'A., ma addirittura falsa; che il ritratto assegnato a Francesco Francia, nella Galleria Lichtenstein a Vienna, è tutto nella maniera del Perugino, così che fu attribuito con qualche verosimiglianza a Marco Meloni.

Tra i quadri del Francia, mancano poi nel novero quelli di Brescia ed altri che sarebbe troppo lungo accennare: tutte opere che dovevano essere conosciute e discusse dall'A., perchè la sua monografia avesse un disegno netto e forme giuste ed equilibrate.

A. VENTURI.

MARIO MORELLI. *Il ritratto di Carlo V giovine, dipinto di Bernardo van Orley conservato nel Museo di Napoli.* Napoli, Veraldi, 1901.

Non è di Bernardo van Orley, cui l'attribuisce l'A., piuttosto si avvicina alle opere di Hans zu Schwaz, che eseguì ritratti di re Ferdinando, fratello dell'imperatore Carlo V e di Anna sua moglie (1521, 1523, 1525, 1530).

Certo non si può pensare in alcun modo a un pittore belga, molto meno poi a Barent van Orley. Nè può dirsi che il ritratto fu messo da van Orley sopra una via nuova, « uscendo dalle forme stereotipate e fredde che caratterizzano van Eyck ». I van Eyck furono due, e furono tanto grandi da tenere nell'ombra delle loro immense figure i van Orley e una folla d'altri pittori nati e cresciuti *per omnia saecula.*

V.

12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

H. V. SAUERLAND e A. HASELOFF: *Der Psalter Erbinhof Egberts von Trier – Codex Gertrudianus in Cividale.* Con 62 fototipie Trier Selbstverlag der Gesellschaft für nutzliche, Forschungen, 1901.

Due eccellenti pubblicazioni del passato anno, edite anche con gran lusso esteriore, sono nuova testimonianza dei generosi sforzi della critica tedesca nell'investigare le più remote età dell'arte medioevale d'occidente, seguendo il movimento al quale hanno dato impulso il Krauss [1], il Janitschek [2] e il Vöge. [3] Voglio dire il libro di G. Swarzenski sulle miniature di Ratisbona nel X e XI secolo, e l'opera della quale parliamo, pubblicazione commemorativa della società per le utili ricerche di Trier fatta per celebrare il centenario della sua fondazione. Il cómpito d'illustrare il codice che va sotto il nome di *Codex Gertrudianus,* il più rinomato che conosciuto salterio di Egberto, fu affidato a due eruditi e diviso fra loro in modo che al dottor Sauerland spettassero le ricerche di critica storica e al dottor Haseloff quelle di storia dell'arte.

In tal modo completandosi a vicenda i due autori hanno dato vita insieme ad un'opera che è un vero modello di simil genere di monografie.

Il dott. Sauerland scoprì, desumendole dallo stesso manoscritto, le curiose vicende alle quali esso andò soggetto. Cioè come essendo stato scritto per Egberto probabilmente fra gli anni 984 e 993 e ornato di miniature (la dedica e i ritratti dei vescovi di Trier) e di stupende iniziali, fosse già nel secolo XI lanciato dalla sorte fino in Russia, e come colà si arricchisse delle importanti orazioni Gertrudiane e di cinque pitture che per la loro età sono di grandissima importanza alla storia dell'arte russa, ed infine come ritornasse in Germania e trovasse finalmente stabile sede a Cividale.

Il dott. Haseloff, uno dei giovani studiosi di storia dell'arte che più fanno onore alla Germania, — l'autore del libro: *Eine Thüringisch-sächsischen Malerschule des XIII Jahrhunderts,* 1897, e dell'importante studio del *Codex Romanensis,* 1898, — non si limitò alla descrizione delle miniature e a fissarne bene il luogo di origine, ma estese le sue ricerche ai larghi domini dell'arte al tempo degli Ottoni e intese a chiarire le intime relazioni e somiglianze con l'arte dei periodi precedenti. Il suo tema era di gran lunga meno grato di quelli propostisi dal dott. Swarzenski o dal giovane Vöge nelle opere sopra citate, che riuscirono veramente fondamentali per gli studî. Non si trattava qui come in quelle di una scuola largamente diffusa che avesse una vera unità, ma solo di alcuni codici che sono più o meno affini tra loro e di uno stile che segna nell'arte un periodo di transizione.

Per metter bene in chiaro il loro valore l'A. si trovava di per sè costretto a rivolgersi e al cosiddetto codice di Egberto di Trier, e alla scuola messa in luce dal Vöge, e alla scuola di Echternarber e a quella carolingia del codice di Ada, che continua a dar segni di vita fino al sorgere dell'arte del periodo degli Ottoni.

Una simile ricerca quanto più era piena d'interesse dal punto di vista dell'arte, doveva altrettanto naturalmente riuscire mancante nella esposizione di una vera unità, in causa appunto di una così grande estensione.

L'autore sa però sempre tener fermo il filo della sua complicata trattazione e alla fine viene alle importanti conclusioni che non solo il codice di Egberto a Trier, ma anche il salterio di Egberto a Cividale insieme coi suoi parenti più vicini e la scuola del Vöge largamente diramatasi; insomma diversi, ma contemporanei indirizzi d'arte, devono avere avuta la loro origine tutti a Raichenau.

Qui presso il Bodensee sorse il nuovo stile e di qui fu trapiantato a Trier. Reichenau e Trier sono così i due centri della pittura tedesca del tempo degli Ottoni, a confronto dei quali tutte le altre scuole, come quella di Colonia, di Fulda, di Ratisbona, hanno una limitata importanza.

Se con ciò sia veramente stata data una finale soluzione al difficile problema dobbiamo lasciare che rispondano le future ricerche nello stesso tema. Ma l'argomentazione del Haseloff, poggiata su ben fondate conoscenze, ha ad ogni modo molto peso, e col suo

[1] *Die Wandgemälde in der S. Georaskirche zu Oberzell,* 1883; *Die Miniaturen des Codex Egberti,* 1884.

[2] *Die Trierer Ada, Handschrift,* 1889.

[3] *Eine deutsche Malernhule und di Wende des ersten Jahrtausends,* 1891.

lavoro denso di contenuto l'A. ha fissato certamente un nuovo punto di partenza per più esaurienti studi sull'arte degli Ottoni.

In ogni pagina di quest'opera si sente una forza indomabile di volontà, si vede quanto la conoscenza dei monumenti si sia infinitamente accresciuta nei due ultimi decenni, quanta sicurezza abbia acquistato il metodo critico del confronto e ben si valuta tutto quello che la critica tedesca ha operato ai nostri giorni per versar luce sopra le età medioevali finora conosciute tanto imperfettamente.

Elsingfos. J. J. TIKKANEN.

ALESSANDRO BAUDI DI VESME. *Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto Duca di Savoia.* Torino, Paravia, 1901.

In questa edizione di soli 12 esemplari dedicata a Sua Maestà il Re, l'A. dà novelle prove del favore accordato alle arti belle da Emanuel Filiberto, e dà la notizia che Alessandro Cesati, detto il Greco o il Grechetto, ben noto coniatore di monete e incisore di medaglie, dimorò a lungo sul suolo subalpino, dove eseguì due belle medaglie, dall'Armand date e poi tolte dall'elenco delle sue opere. L'A. con salde ragioni le rivendica al Cesati, a cui attribuisce ad un tempo un medaglione da lui scoperto, composto di tre pezzi ovali di cristallo di rocca, in uno de' quali è inciso in cavo il ritratto in busto di Emanuele Filiberto. Un altro artefice, intorno al quale l'A. dà preziose notizie, è Mario d'Aluigi, o de Luigi, o di Ludovico, da Perugia, orefice, medaglista e zecchiere, che fu orefice di Emanuele Filiberto nel 1562 e guardia della zecca di Torino nel 1567. Infine l'A. accenna a un terzo artefice, di nome Arsenio, medaglista, che potrebbe aver coniato in Piemonte alcune medaglie aventi le iniziali *A R*, classificate dall'Armand tra quelle di Alfonso Ruspagiari. Insomma queste poche pagine erudite dànno agli studiosi nuovi mezzi e nuovi impulsi alla ricerca della verità storica intorno a tante medaglie del Cinquecento, di cui è stata appena abozzata sin qui la classificazione.

A. V.

G. SWARZENSKI: *Die Regensburger Buchmalerei des X und XII, Jahrhunderts.* Con 101 fototipie. Karl W. Hiersemann, Leipsig, 1901.

In un bel volume di grande formato, in più di duecento pagine a due colonne, il dottor Swarzenski studia con infaticabile cura le miniature dei non molti codici che egli attribuisce ai monasteri di Ratisbona, cercando di esaurire ogni questione, di non tralasciar nulla pur di rendere la sua opera completa e definitiva.

Il lettore si può stancare di un metodo così lento che tien conto, si può dire, di ogni segno, di ogni tratto di pennello, di ogni piega di veste, ma si deve in fine compiacere della serietà e dello scrupolo coi quali l'autore lo porta alle sue conclusioni, non trascurando di mettergli sott'occhio alcun dato, rendendogli continuamente possibile di seguire ogni passo, di controllare ogni deduzione. Nè l'autore si è messo a trattare il limitato argomento senza avere delle idee proprie e ben decise intorno a tutta l'arte medioevale tedesca e alla miniatura in ispecie; anzi egli comincia con una critica piuttosto severa degli studî già esistenti intorno alle scuole di miniatura carolingia, la conoscenza delle quali è necessario fondamento alla sua trattazione. Discute il concetto di scuola troppo teorico del Vöge che non considera i diversi centri come aperti a tutte le influenze delle altre scuole, ma chiusi nel loro svolgimento, che troppo astrae dai codici e non li apprezza convenientemente come individui, riducendo la scuola ad un corpo morto nei suoi organi. Con brevi osservazioni l'A. studia la partecipazione della Germania alla rinascenza carolingia, l'influssi della quale si risentano a Trier fino al x secolo.

Poca importanza artistica hanno i monasteri di Ratisbona durante il periodo carolingio; solo cominciano a fiorire quando Lodovico il tedesco pone in quella città la sua Corte, e salgono a diventare centri importantissimi per la coltura quando, nel grande movimento religioso del secolo x, santi uomini come i vescovi Volfango e Romualdo, infiammati dalla idea della santità dell'Impero, ridanno rigore alla regola benedettina ed impongono una grande attività di studî alla vita conventuale. Nel monastero di Sant'Emmeram s'ispirò Ottone III al suo viaggio in Italia e a quel focolare di coltura s'accese l'ardore mistico dei principali promotori del movimento religioso della Germania fino ad Enrico II.

Il primo codice del quale l'autore tratta particolarmente è il *codex aureus* di Sant'Emmeram, ora, come la maggior parte dei codici di Ratisbona, alla Biblioteca di Monaco. Il codice, che nella prima tavola contiene entro la sontuosa cornice la figura in piedi dell'abate Romualdo, entra nei domini della scuola che produsse il sacramentario della biblioteca universitaria di Friburgo, cioè della scuola di Trier. Dalla festa di Sant'Emmeram, segnata in modo particolare, e dalla preghiera per il defunto Volfango e per Ottone III, gloriosissimo re, si deduce che il sacramentario di San Volfango della biblioteca capitolare del Duomo di Verona (cod. LXXXVII) appartiene a Ratisbona e che fu miniato probabilmente fra l'anno 993 e il 994.

Le miniature della regola di Niedermünster, ora nella biblioteca di Bamberga, con la figura di Enrico il litigioso e di una badessa, hanno nei tipi e nella tecnica un carattere d'indipendenza primitiva e certo interesse artistico in opposizione al carattere preva-

lentemente drammatico e narrativo delle miniature di Trier. Del fiorire della scuola di Ratisbona ai tempi di Enrico II sono splendidi monumenti il sacramentario dello stesso Imperatore e l'evangelario di Uta, abbadessa del Niedemünster, che già unbel posto occupavano nella letteratura artistica, ma che qui studiati con speciale diligenza e dottrina.

Per il sacramentario di Enrico II l'autore dimostra evidentemente come derivi dal *codex aurens* di Romualdo, e nelle tavole mette a riscontro le riproduzioni delle pagine dell'uno e dell'altro codice che si corrispondono in modo palese.

Un copista fine e più evoluto ha tradotto come in un'altra lingua più bella e splendente l'opera del più vecchio miniatore che lavorava invece con certa originalità. Il fondo è trattato come ricca stoffa; il bordo forma un tutto unito e fuso con le figure, contrariamente alla grande scuola della Germania dell'ovest, dove, a somiglianza delle miniature antiche, il bordo dà risalto alle figure. Nella grandiosità, nella forza, nell'imponenza, le scene dell'Imperatore in trono, e della sua ideale coronazione per mano di Cristo, si avvicinano, soprattutto per il loro carattere simbolico, più alla miniatura carolingia che a quella del tempo degli Ottoni. In tutte le altre tavole, solo il panneggiare è bizantineggiante, ma in quella della Crocefissione tutto deriva e dipende da un originale bizantino.

L'evangelario di Uta, abbadessa del Niedermünster, si può ritenere quasi contemporaneo al sacramentario di Enrico II (fra il 1002-1014). La miniatura più interessante del codice di Uta è certamente quella della Crocefissione, con le strane figure della vita e della morte e con un grandissimo numero d'iscrizioni, che non hanno solo uno scopo esplicativo o decorativo, ma un significato simbolico ed una importanza speciale. Quattro di queste iscrizioni trasversali alla croce ci dànno i rapporti delle scienze medioevali della musica, o della matematica, con la divinità. Vi troviamo le proporzioni fra il IV, il VI, l'VIII e il XIII che dànno il *diapente,* il *diatesarron* e il *diapason symphoniarum.* Al principio del Mille il monastero di Sant' Emmeram era diventato una vera università delle scienze musicali, alla quale aveva attinta la sua dottrina il più importante teorico musicale del medioevo: Guglielmo von Hissan.

A differenza del sacramentario di Enrico II, l'evangelario di Uta appartiene alla grande scuola della miniatura tedesca del sud-ovest, che fiorì dopo il tempo degli Ottoni con un indirizzo nuovo, derivato dalle più antiche miniature cristiane. È la stessa scuola del gruppo di codici, studiato dal Vöge che deriva da Trier, e lo Schwarzenski cerca di meglio determinarla e di seguirne più minutamente il diffondersi nei vari centri artistici della Germania. Solo nel segnare le pieghe delle vesti non col colore ma con linee dure, il codice delle monache di Ratisbona si allontana dalla scuola tedesca del sud-ovest, mentre ad essa maggiormente si avvicinava il libro degli Evangeli di Enrico II della Vaticana (Cod. Vat. Ott. Lat. 74). L'autore non lo conosce che per riproduzioni, ma lo studia minutamente e lo dà alla scuola di Ratisbona.

In seguito lo Schwarzenski tratta di due cicli figurati della vita di Cristo importanti iconograficamente perchè mostrano dei diretti influssi bizantini, e perchè mentre si devono per dati storici e stilistici attribuire ai monasteri di Ratisbona, si allontanano dai soliti cicli della scuola tedesca dell'ovest. Il primo di questi lezionari, che ha numero 15713 nella biblioteca di Monaco, nelle varie scene evangeliche, tutte cinte da architetture e contornate da torrette e da mura mostra distintamente l'opera di tre artisti diversi e quasi opposti tra loro per abitudini e tradizioni artistiche. La prima di queste maniere risponde perfettamente a quella del sacramentario di Enrico II, e palesa uno stesso modo di esprimersi, la stessa tecnica, lo stesso gusto di colori e tanta somiglianza che il lezionario della biblioteca di Monaco non può essere creduto posteriore più di una generazione al sacramentario e la sua esecuzione va quindi posta verso il 1040. La seconda maniera è di un artista di tradizioni ben diverse, che si accosta all'evangelario della Vaticana e dev'essere confrontata coi capolavori della scuola bavarese, nati sotto l'influsso della nuova corrente che s'ispirava alle antiche miniature cristiane. La terza maniera sta fra queste due, ma ha speciali caratteristiche; di modo che bisogna ammettere che tre artisti di scuole diverse hanno qui contribuito ad ornare un unico manoscritto; dal che l'autore trae ragione a confortare la sua tesi del rapido diffondersi e confondersi in uno stesso luogo delle varie correnti artistiche, di modo che l'interezza della scuola localizzata, come la concepiva il Vöge, non deve ritenersi per vera.

Al lezionario di Monaco si avvicina, per la rispondenza iconografica delle storie della vita di Gesù, quello della biblioteca dei benedettini a Salisburgo, mentre per la tecnica è invece prossimo alle opere del decadere della scuola. Porta il nome del maestro Bertol, rimasto finora ignoto alla letteratura artistica. Non si può disconoscere la derivazione di questo maestro da quello bizantineggiante della prima maniera del precedente lezionario, ma i molti caratteri di decadenza lo rendono quasi l'anello di congiunzione fra le opere della prima metà del secolo XI e quelle della seconda.

Ultimo prodotto della scuola di Ratisbona, quando il rivolgimento avvenuto nella vita spirituale tedesca con le lotte del gregorianismo aveva posto fine alla bella età d'oro dell'arte dei conventi, è l'evangelario di Enrico IV, conservato nel duomo di Krakau, chè solo da caratteri esterni e storici può essere attribuito a Ratisbona, e che, come unico monumento in un tempo tanto improduttivo, è una bella protesta del

clero ratisbonese contro i persecutori della podestà imperiale. In esso non vi è alcuna traccia della tradizione artistica che abbiamo visto affermarsi nei magnifici codici del fiorire della scuola; solo le miniature del maestro Bertold ci dànno modo di ricongiungere lontanamente quest'ultimo codice allo svolgersi della miniatura di Ratisbona. Queste ultime miniature ci preannunziano il sorgere di un nuovo periodo d'arte molto importante per la Germania: quello della pittura bavarese del secolo XI.

Io sono venuto indicando i principali temi che l'opera dello Swarzenski svolge con ampiezza, ed ho curato di fissare brevemente le principali conclusioni alle quali egli arriva. Se tutte queste sieno da accettarsi, o se forse il suo metodo analitico sia spesso troppo sottile, e lo porti a vedere troppo in là del vero, non si può dire senza aver studiato più a lungo i non facili problemi; ad ogni modo, è certo che questo volume ponderoso è di grande importanza per la storia della miniatura medioevale.

G. FOGOLARI.

13.

Arti grafiche.

L'affresco di Domenico Riccio detto il Brusasorci, nel palazzo da Lisca (già Ridolfi) a Verona e l'incisione in legno di Nicola Hogenberg, rappresentanti la solenne cavalcata in onore di Carlo V a Bologna. Ricerca storica di LEONARDO RICCI e GIUSEPPE GEROLA. Trento, 1901 (pubblicazione per nozze Pedrotti-Catoni).

La grandissima affinità, come notan gli AA., tra le due opere d'arte fu già rilevata dal Giordani; ma questo rimase in dubbio se al Brusasorci o all'Hogenberg spettasse il vanto d'aver figurata per primo quella rappresentazione. Gli AA. dimostrano che il primo fu l'Hogenberg, il quale fu in istretta relazione con Enrico Cornelio Agrippa (il cronista che descrisse la cavalcata) e ne seguì con diligenza la narrazione. L'incisione dell'Hogenberg, anteriore al 1536, fu copiata, riassunta dal Brusasorci, con parecchie infedeltà, con varianti non corrispondenti alla verità storica. V.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

Un dipinto del Perugino scoperto recentemente in Castelnuovo di Porto. — Chi avrebbe mai potuto credere che a pochi passi da Roma, in un obliato castello, esistesse, e in stato di buona conservazione, uno dei più nobili dipinti del Perugino, ignorato fino ad oggi da tutti gli storici, ignorato dai critici d'arte, sfuggito all'assalto *schedativo* dello stesso ministero dell'istruzione?

D'ora innanzi la notizia di questo dipinto confidiamo che entrerà nella storia dell'arte e nel catalogo di cose d'arte che il ministero viene compilando.

Non pervenni da me solo alla pregevole scoperta. Me ne fu dato il primo avviso e mi furono poi esibiti preziosi aiuti da un colto avvocato reatino, vecchio amico mio, Stefano Marcucci, marito di una delle figlie, Ester, dell'ultimo discendente della nobilissima famiglia dei Degli Effetti, oriunda di Castelnuovo di Porto, dalla quale provenne a Pietro la commissione del dipinto che anche oggi adorna la chiesa collegiata di Santa Maria Assunta in Castelnuovo.

Più innanzi, qualche notizia brevissima intorno a questa famiglia non nuova, anzi più malnota che oscura nella storia dell'arte italiana: parliamo intanto del dipinto.

Raccolte dal Marcucci le prove storiche sull'autenticità del dipinto, eseguitane per sua commissione la riproduzione dal fotografo Moscioni, io, messo in possesso delle une e dell'altra, sottoposi tutto all'autorevole giudizio di un artista valente e coltissimo, il conte Lemmo Rossi-Scotti, e del prof. Adolfo Venturi.

Mirabile la corrispondenza dei due giudizi, concordanti nel tenere per nobile lavoro uscito dalle mani di Pietro il dipinto della tavola maggiore; e, per fattura dei suoi scolari, della sua bottega, altre quattro figure intere, la Vergine con tre santi, che si osservano nei due sportelli destinati a chiudere la tavola maggiore.

Sapevo inoltre che avrei dovuto trovare nella chiesa una specie di cronaca lapidaria autorevolissima, riferibile alla commissione data a Pietro dai Degli Effetti ed al lavoro eseguito da lui.

Quale segretario della Commissione nominata dalla Riunione Artistica Perugina per la ricerca dei resti mortali di Pietro Vannucci, ebbi per eccellente augurio che, intanto, tornasse alla luce della notorietà un mirabile dipinto del nostro glorioso artista; e corsi il due dello scorso febbraio a Monterotondo, di lì a Leprignano; poi, con un tempo infernale, a Morlupo e quindi a Castelnuovo di Porto.

Viaggio non sciupato e da non rimpiangersi, anche sotto altro aspetto; poichè oltre accenni e tradizioni locali intorno a Pietro, potei nello stesso borgo di Leprignano vedere e ammirare in un'antica basilica, in San Leo, oggi discesa a cappella mortuaria, alcuni affreschi e una importantissima iconostasi, come quella di San Marco di Venezia, posta a chiusura del presbiterio, in travertino, di grosso lavoro bizantino e massiccia, accennante nei suoi caratteri al secolo VIII o IX.

Castelnuovo di Porto, già feudo dei Colonna, mostra, nella parte più alta e visibile, il castello baronale che sovrasta alla borgata, ed ha nella piattaforma più diffusa una chiesa collegiata abbastanza ampia, che nella primitiva struttura fu probabilmente coeva dell'antico campanile, ma rifatta in epoca posteriore assai, e con restauri e complementi piuttosto recenti.

Entrando dalla porta principale, a sinistra, la seconda cappella, difesa da una cancellata di ferro e con una pietra sepolcrale, sull'ingresso esterno, dedicata alla famiglia Pagnani (che aveva comperato dai Degli Effetti), è per l'appunto quella fregiata dal dipinto del Vannucci.

L'altare di marmi e pietre dure, a tre riquadri rettangolari per altrettante imagini, di stile seicentesco, ha un vano, profondo forse cinquanta centimetri, dietro la tela che occupa il riquadro centrale. Tolta la tela, splende allo sguardo la tavola dipinta dal Perugino, e sui due lati dello spessore del vano, sono incastrate altre due tavole alte come quella del fondo, larghe la metà, formanti con la prima un trittico a sportelli, sottratto alla pubblica esposizione o per più

gelosa custodia o perchè si fosse creduto di preservarlo meglio dalle offese del tempo.

Le figure dei tre santi e della Vergine ritratte sui due battenti sono evidentemente della scuola del Perugino, ma non fattura delle sue mani. I contorni mancano di nitidezza, le proporzioni non perfette, troppo grossi gli attacchi fra capo e busto, manchevole la fattura della mano e del piede, dove invece il Vannucci è così fine e così aggraziato artefice; è assente quel non so che di mite e di morbido, proprio di tutte le sue figure. Ritrae taluna della maniera di qualche suo scolaro o imitatore, di quel Berto di Giovanni forse, del quale esistono più tavole nella pinacoteca di Perugia.

Il Salvatore è tutt'altra cosa.

Ha la tunica succinta di celeste carico; il mantello rosso a risvolti verdi, orlato d'oro, con aureo bottone sul petto, scende e copre le ginocchia, mentre le due braccia lo aprono ed escono fuori, l'una per reggere il libro, l'altra alzata in atto di benedire. La testa si piega leggermente in atto benigno di consenso verso la mano che benedice.

Gli stessi colori, nella tunica e nel manto, salvo tonalità diverse, si ritrovano nelle rappresentazioni del Perugino stesso e dei suoi scolari, cioè nell'autentica sua *Trasfigurazione* esistente nella pinacoteca di Perugia e in una tavola di Giannicola Manni, altro seguace di lui, esistente nella stessa pinacoteca; salvochè il manto invece di essere affibbiato sotto il mento, è gettato con negligenza all'indietro, sotto le reni, e poi raccolto sulle ginocchia.

Non fa meraviglia che si ritrovino gli stessi colori nelle vesti, perchè erano di prammatica, ma si ritrova anche un somigliante atteggiamento in pitture del Vannucci o degli scolari.

I capelli scendono inanellati e morbidi per le gote e sulle spalle, e con l'aurea barba, incorniciano il volto in un'aureola di umana dolcezza, mentre il nimbo luminoso che fra i raggi circonda la testa, fonde ed innalza la dolcezza umana in divina mansuetudine.

Nobile e soave è l'espressione del volto. Non la tenera morbidezza quasi feminea delle carni, non la pelurie sottile da adolescente, che altre volte il Vannucci ha dato al Salvatore in qualche dipinto della pinacoteca; non il giovane Cristo battezzato nel Giordano dal Precursore, come negli affreschi del Cambio: invece una virile sodezza di at-

Pietro Perugino: Il Redentore
Castelnuovo di Porto, Chiesa di Santa Maria Assunta

teggiamento e di contorno, un pensiero meditabondo d'infinita misericordia splende su quel volto maestoso e soave.

Qui il Salvatore ha qualche cosa che fa pensare alla realtà della persona umana piuttosto che ad un tipo ideale, come nella *Trasfigurazione* che si ammira nella pinacoteca di Perugia e nel dipinto vannucciano della pinacoteca di Lione.

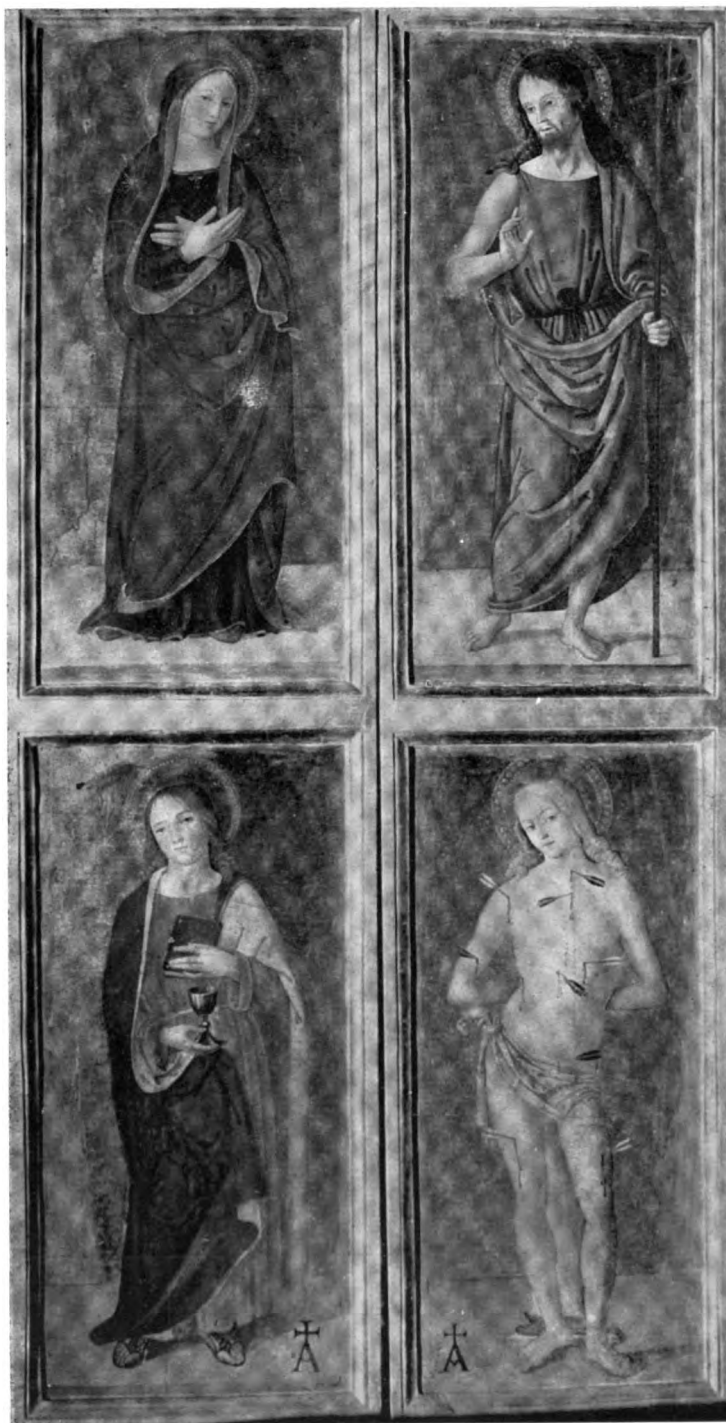
Particolare osservabile è questo: tanto il Salvatore che le figure degli sportelli sono tutte su fondo d'oro, mentre il Perugino dà alle sue pitture lo sfondo di paesaggio o di azzurro. Questa particolarità potrebbe indurre qualche critico a ragionevoli dubbî; tanto più se si osserva che in fondo alle tavole leggesi una *A* sormontata da una croce, cioè la sigla di Antonio Degli Effetti, crociato contra i Turchi; di Antonio che non fu il committente del 1501, ma il discendente colto ed autorevole dei committenti, il quale, centotrenta anni più tardi, dichiarò il giuspatronato della famiglia sulle pitture della Cappella.

Che Antonio abbia fatto restaurare i dipinti e che l'oro del fondo provenga dal restauro?

A me non è riuscito di scoprire traccia di restauro, quindi spiego l'oro o con qualche cercato effetto di luce per la collocazione del dipinto, o col gusto e le esigenze particolari dei committenti.

D'altronde poi, non mancano qnadri del Perugino con lo sfondo aureo, e si ricorda, fra gli altri, la così detta Madonna degli Armanni, che deve oggi essere emigrata, credo, in Inghilterra. Di questa Madonna col Bambino esiste copia fedele in casa del conte Lemmo Rossi-Scotti, e si deve alla diligente mano della contessa Leonora, sua madre.

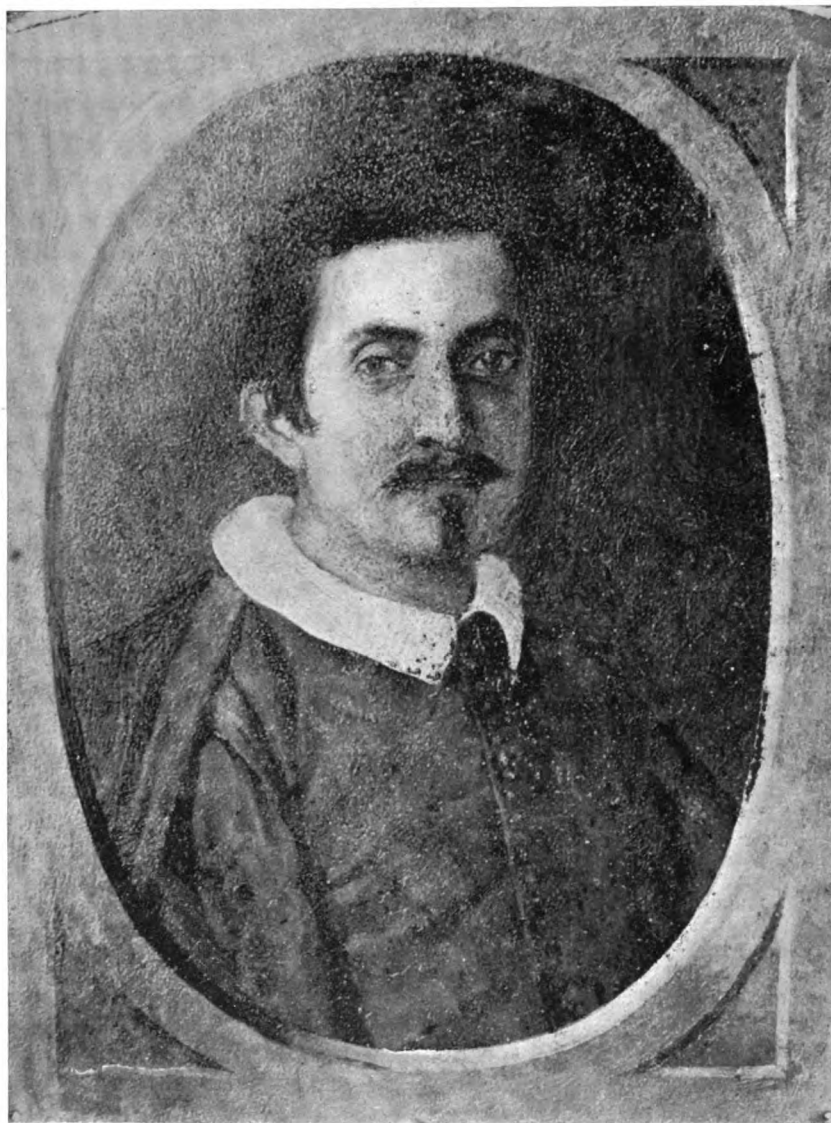
Ora un cenno storico sul quadro e sui committenti.

Per più ragioni e in vari tempi chiara e talora insigne nella storia della guerra, delle lettere, della pietà, dei diplomatici offici, la famiglia semiromana dei Degli Effetti merita che se ne dica alcun che, dappoichè la sua storia si intreccia ai fasti dell'arte italiana e alla storia medesima del Perugino. Nella stessa chiesa dell'Assunta e nella cappella del Salvatore, ai lati, in basso, sono scolpite due lapidi che contengono una breve cronaca dei fasti della famiglia e formano autorevole documento del lavoro del Vannucci.

Scuola del Perugino: Sportelli del dipinto del Perugino
Castelnuovo di Porto, Chiesa di Santa Maria Assunta

De Effectibus aeternae memoriae, Ioannes de Effectibus hujus ecclesiae canonicus et camerarius, extulit pinnaculum anno MDXI, hoc sacellum et ecclesiam Francalanciae cum fratre sui patris fundavit: obiit anno MDXXX. Iacobus

ejusdem canonicus Romae e Theologiae studiis ad Coeli collegium evolavit anno MDXVIII: Silvestri vicarii generalis Portuensis sacrae theologiae doctoris, episcopi jam designati, sacras infulas mors praevenit.......

Ma la menzione è nella lapide a sinistra. Dice così:

Vos de Effectibus et cognomine clariores, aeterna ut speramus in coelo, sic vivite in terris gloria. Antonius de Effectibus ad sacrum bellum profectus, obiit MDXCV: Alter Antonius cohortis crucisignatorum dux, in obsidione Belgradi MCDIV: Silvester, Petrus et Iacobus cum Ioanne presbitero, Salvatoris imaginem hic a Petro Perusino pingendam curarunt, et anno 1501, Francalanciae ecclesiam in honorem Sancti Ioannis aedificarunt, MDXVII dotarunt, et familiae de jure patronatus fecerunt MDXVII. — Antonius junor, ope multis praediis aucta, hic obiit MDXXCVII — Andreas senator Urbem incolens fuit MDLXXXIX caput regionis Sanct. Angeli et MDXCI in ecclesia S. Mariae de populo quievit. — Simius dux militiae Castri Novi, in Belgio et Pannonia clarus, pro fide, contra Turcos, occubuit MDXCVI; fuit caput regionis S. Angeli MDXC, militum praetorianorum signifer in conclavi. — Scipio hujus pater, patriae imbussulatus Urbis Conservator, moritur Romae MDCXXX. — Silvester ejus filius, eques torquatus S. Michaelis Galliarum, hic quievit MDCXXXIV. — Andreas similis eques et filius, catafractorum equitum antesignanus, in bello castrensi obit Romae MDCXLVI. — Eques Dominicus eius frater, ibidem MDCXLVIII in ecclesia S. Vincentii et Anastasii Romae — Antonius jam abbas, nunc ad familiae conservationem coniugatus, sacellum auro, marmore et picturis insignivit anno MDCLXV.

Ritratto di Antonio Degli Effetti

Da Silvestro, Pietro, Giacomo e Giovanni prete ebbe la commissione il Vannucci. Il lavoro fu fatto, come dice la leggenda sotto lo stesso dipinto, nel 1501; e siccome Raffaello lavorò sotto Pietro dal 1499 al 1502, può darsi che nella stessa figura del Salvatore il *Divino* abbia messo il suo pennello.

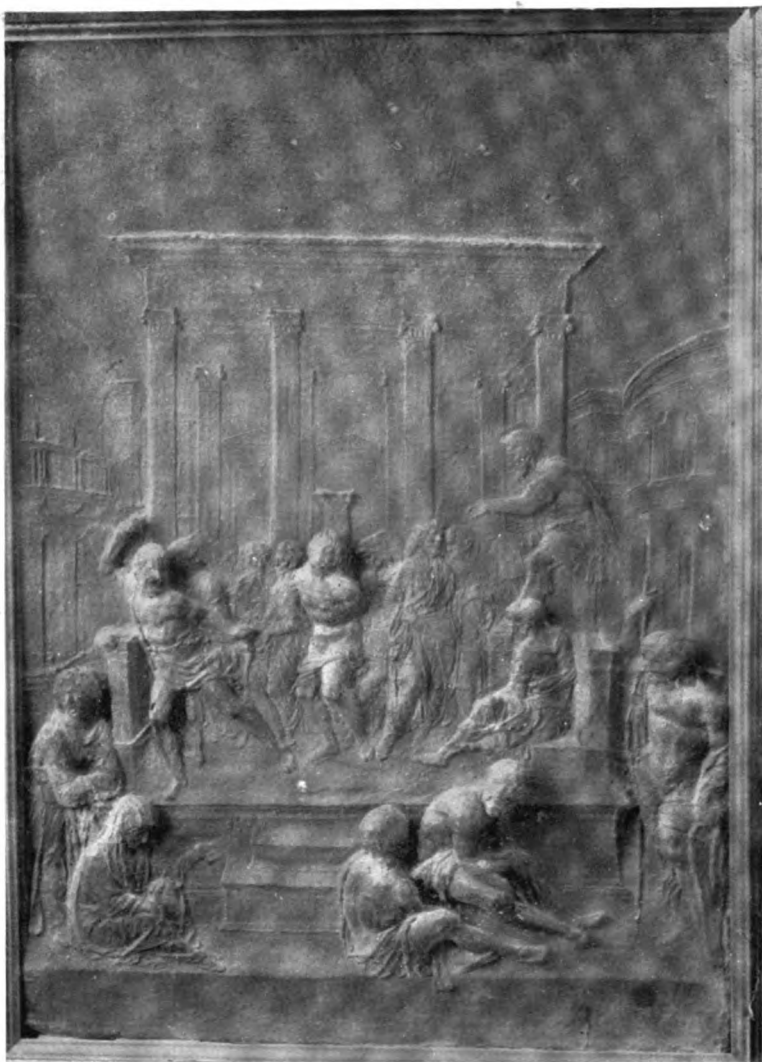
La prima maniera di Raffaello ritraeva talora di quella del maestro. Ma a tanta affermazione occorrono ulteriori studi ed accurati raffronti coi primi lavori di Raffaello.

Già il Moroni[1] fa menzione del dipinto di Pietro, dove, parlando di Santa Maria Assunta in cielo in Castelnuovo di Porto, dice: *avente un bel quadro del Perugino nell'altare del Salvatore*. Forse in meglio che ottanta luoghi, il Moroni parla variamente di questa colta, onoranda e munificentissima gente.

Ma io non posso ritrar di tutti appieno, perchè non mi lascerebbe più ire lo fren... della Direzione.

Non è possibile però che *L'Arte* non ricordi due personaggi di questa famiglia: cioè Giovanni Degli Effetti, famigliare alle corti di Luigi XIII di Francia e di Papa Urbano VIII; che donò al Museo Vaticano il bel gruppo dei Tritoni ritrovato in una sua proprietà, raccoglitore di una preziosa galleria di quadri dei quali il Marcucci mi ha mostrato l'inventario in membrana, con la data del 20 novembre 1640, dove fra molte pregevoli cose leggo: « Una madonna et il bambino che dorme e S. Giovanni Battista di Raphael d'Urbino. Un altro, delle stesse immagini, in tavola, con cornice intagliata et festone indorato di mano di Leonardo da Vincio. Un altro simile dell'immagine di S. Giovanni Evangelista dipinto da Guido Reno ».

Chi pose le lapidi ricordate però, e stabilì così su fondamento sicuro il ricordo del Perugino, è Antonio: *Antonius ex testamento posuit,* dice la cronaca lapidaria, nel 1665, cioè nell'epoca in cui fu eretto l'altare attuale. Questo Antonio fu letterato e archeologo dottissimo, spesso ricordato dal Moroni e autore di pregevoli dissertazioni a stampa, piene di succosa erudizione. Vogliamo solo ricordare le belle notizie archeologiche contenute negli scritti: *Dei borghi di Roma e luoghi circonvicini al Soratte; Navigazione antica del Tevere da Perugia a Roma,* editi a Roma nel 1675, pei tipi di Angelo Tinassi. V'è anche a stampa, di Antonio, un ricco catalogo di quadri per lo più di scuola fiamminga da lui posseduti.

Onde non parrà spazio inutilmente occupato quello che qui contiene il ritratto di questo operoso e coltissimo discendente di una nobilissima prosapia. È nel costume dell'epoca, ed ha una curiosa somiglianza con l'ultimo rampollo della famiglia, Francesco Degli Effetti, che vive modestamente a Rieti, ove da un secolo si è trasferita la sua gente.

Andrea del Verrocchio: Il martirio di San Sebastiano
Perugia, Museo dell'Università

ALESSANDRO BELLUCCI.

[1] Vol. 54, pag. 301, col. 1.

Un bronzo del Verrocchio. — Guglielmo Bode pubblicò nell'*Archivio storico dell'arte* (anno 1893, fasc. II) il bassorilievo in bronzo del Verrocchio, che rappresenta la Deposizione. Era stato ritenuto del Sansovino, prima che il Bode riconoscesse in quel bassorilievo della chiesa del Carmine lo stile del Verrocchio e tra le figure della sacra scena il duca Federigo da Urbino col suo piccolo figlio Guidobaldo. Possiamo ora indicare un altro bassorilievo che ha evidenti rapporti con quello, e cioè uno del museo

dell'università di Perugia, assegnato a Vincenzo Danti, rappresentante il martirio di San Sebastiano: il Santo è legato ad un pilastro, ed è attorniato da manigoldi e da sgherri, sotto gli occhi del tribuno. La Vergine pietosa, che, nella *Crocifissione* della chiesa del Carmine sostiene e guarda il Cristo morto, è similissima alla donna seduta a terra nel primo piano del rilievo di Perugia; e il fondo del rilievo è simile in molti punti, specialmente nell'architettura degli edifici monumentali, ad un altro bassorilievo del Verrocchio, alla *Discordia* del South Kensington Museum di Londra. Non aggiungiamo parole per dimostrare come quelle architetture sieno proprie del quattrocento, d'un secolo anteriori a quelle che Vincenzo Danti, a cui erroneamente è attribuito il rilievo, avrebbe saputo disegnare. È un saggio evidente del grande maestro di Leonardo, che intese a sorprendere il movimento, e negli arditissimi scorci degli angioli nella *Deposizione* di Venezia, volle rendere il tumulto degli elementi, dell'aria, del cielo, della terra per la morte del Redentore; in questo *Martirio di San Sebastiano*, come nella *Decollazione del Battista*, per il dossale del battistero di Firenze, rese l'impeto degli sgherri feroci; nella *Discordia* accese con la stecca, come con una face neroniana, l'incendio sullo sfondo monumentale di Roma. Lo studio di questo gruppo di rilievi ci lascierà giudicare meglio che non si sia fatto sin qui gli abbozzi di terracotta assegnati al Verrocchio, poichè specialmente i due bronzi di Venezia e di Perugia, essendo stati eseguiti a cera perduta dal maestro, permettono di scorgervi l'impronta della sua mano e la freschezza del suo tocco. Dovremo tosto escludere, ad esempio, come autentica del Verrocchio, il modello in terracotta della *Decollazione del Battista*, pubblicato dall'Ulmann nell'*Archivio storico dell'arte* (anno 1894, fasc. I).

Come il Selvatico osò con grande pedanteria di censurare il Verrocchio per aver data energia di movimento al cavallo del Colleoni; così l'Ulmann trovò ben fatto che nell'abbozzo le figure piantassero bene i grossi piedi a terra. Il Verrocchio invece cercò l'istantaneità del movimento, e, nel carnefice che sta per decollare il Battista, e prende con tanto slancio la forza per il colpo, fece che tutta la parte destra del corpo, violentemente tesa, attragga a sè la parte sinistra. Nota l'Ulmann anche la differente posizione del cavaliere che sta all'estremità del rilievo, ma nel modello quello è insignificante, mentre nel rilievo del dossale avanza tutto concitato a bandire ordini. Insomma c'è tanta grossolanità nel preteso modello da crederlo l'opera d'un valente falsario, che avrà eseguito probabilmente molte altre terrecotte, spacciate nei musei d'Europa come opere del grande maestro di Leonardo.

A. Venturi.

Il Pordenone. — Fra i pittori, che nel secolo XVI misero intorno al nome di Venezia come un nimbo luminoso di gloria, ci appare balda e gagliarda la figura di un artista, che si denominò *Pordenone* dalla bella città friulana, ove nacque nel 1484. Il padre di *Giovanni Antonio di Pordenone* era un agiato maestro muratore, Angelo de Lodesanis, chiamato anche de Corticellis, dal villaggio di Corticelle, presso Brescia, donde era originario. Negli atti notarili il pittore Giovanni Antonio è pur chiamato Sachiense o de Sachis, e Regillo, il quale ultimo cognome passò a' suoi discendenti.[1]

Senza parlare delle opere del Pordenone a fresco e ad olio, che si ammirano in vari paesi del Friuli, nel castello di Collalto presso Conegliano, a Treviso, a Cremona, a Piacenza, a Roma, ecc., accenneremo come a Venezia si conservino ancora di lui un ritratto di donna, alcuni angeli sulle nubi, la Vergine del Carmelo, San Lorenzo Giustiniani e altri Santi nelle gallerie dell'Accademia, la pala dell'altare di San Giovanni Elemosinario, alcuni dipinti a San Rocco, una pala nella chiesa degli Angeli a Murano, e i freschi del chiostro di Santo Stefano, deturpati da un recente restauro.

Del Pordenone così scrive Giovanni Morelli: « Natura mondana *intus et in cute*, non meno nel suo modo d'immaginare che in quello di rappresentare, artista di altiere, cavalleresche tendenze ».[2] E il Vasari lo dice *affabile e cortese*, e il Lanzi afferma *esser difficile trovare un'anima più fiera, più risoluta, più grande in tutta la veneta scuola*. Fiero certamente egli era, e l'indole avea pronta a trascorrere a violenze.

Nel 1505, viene a rissa sulla pubblica via di Pordenone con certo Bartolomio di Marostica[3] ed ha nel 1534 altri contrasti sanguinosi, per questioni d'interesse, con il fratello Baldassare.[4] Nel settembre del 1538, fu chiamato dal duca Ercole II[5] per dipingere alcune prospettive in Ferrara, ma appena giunto in questa città ammalò e morì, non senza sospetto di veleno, all'osteria dell'Angelo, il 14 gennaio 1539. Fu sepolto nella chiesa di San Paolo di Ferrara.

Anche i critici più recenti e più diligenti credono imitatore, successore e parente di Giovanni Antonio quel *Bernardino Licinio da Pordenone* (?), che in un bel quadro esistente nella galleria Borghese ritrasse sè stesso con la bionda e opulenta moglie e con la dolce corona di sette figliuoli. Ma Giovanni Antonio

[1] Joppi, *Contributo Terzo alla Storia dell'Arte in Friuli, ecc.*, pag. 29 e seg. (in *Miscellanea della R. Deputazione di Storia Veneta*, vol. XII. Venezia, 1892).

[2] Morelli, *Della pittura italiana*, pag. 308. Milano, 1897.

[3] Joppi, Op. cit., pag. 37.

[4] Maniago, *Storia delle Belle Arti friulane*, pagine 324-330. Udine, 1823.

[5] Joppi dice che fu chiamato da Alfonso I. Ma Alfonso morì nel 1534.

non si chiamò mai Licinio e i pittori Giulio e Bernardino Licini non appartengono al Friuli.

POMPEO MOLMENTI.

Cofanetto bizantino della Cappella Palatina di Palermo. — Fra i vari cofanetti posseduti dalla regia Cappella di Palermo merita un particolare esame quello classificato con la segnatura N. 248 C., il quale per la conformazione e per il carattere tipico degli avori si collega evidentemente con la serie delle cassettine civili bizantine.

È lungo m. 0.42, largo m. 0.17 ed alto m. 0.11; ha coperchio piatto a scorritoio e di 18 medaglioni quadrati a bassorilievo che ornavano le sue faccie appena ne rimangono 11. Il solo superstite del coperchio rappresenta una biga tirata da due leoni, sulla quale si leva un genio agitante un tirso: esso ricorda per il modo di stilizzare, quantunque rimanga inferiore, il frammento della raccolta Correr ascritto dal Lazzari al III o al IV secolo.

Sulla prima faccia lunga si osserva: 1° Figura di giovinetto (Dionisio?) coperta di nebride stante presso un pozzo con una ciotola nella destra; 2° Lo stesso personaggio vestito di corta tunica ben piegata e coi calzari, poggia un piede su di una leggera elevazione di terreno, e mentre con la sinistra abbraccia un'ampolla, con l'altra porta in alto un bicchiere. L'atteggiamento brioso e spigliato di cotesta figurina piena di spirito classico, troverebbe riscontro in qualche rappresentazione analoga dell'arte antica, con la differenza che in luogo dell'ampolla si vede un grappolo d'uva e manca lo slancio e il brio proprio dell'estasi bacchica.[1] 3° Figura di combattente in età adulta, come si rileva anche dal modo di trattare i capelli lisci e un po' lunghi, al contrario delle rappresentazioni precedenti nelle quali si nota la chioma breve e ricciuta propria dell'età giovanile; essa veste tunica esomide e sta china, piegata sui ginocchi, con lo scudo davanti come in atto di difesa. 4° Altra figura virile di età avanzata, dal viso quasi silenico, con barba corta e con le spalle tirate: è rappresentata in atto di fuggire e si volge indietro portando seco due spade, una con la punta in alto, ma impugnata al rovescio, e l'altra con l'elsa in giù. 5° Combattente con elmetto romano e con clamide svolazzante che lotta accanitamente riparandosi il viso con lo scudo e brandendo

Cofanetto bizantino del secolo v. Palermo, Cappella Palatina

la spada alzata in atto di colpire. Sull'altra faccia laterale lunga si vede solamente Ercole dalle membra piene e robuste, ma col viso trattato sommariamente, col berretto frigio da cui spuntano i riccioli dei capelli, nel momento che strozza l'idra.

In una faccia laterale corta è rappresentato un guerriero con lo scudo elissoidale attaccato ad armacollo e con pileo, e una figura giovanile vestita di clamide, che con una lancia trafigge un animale mostruoso (drago?). Fra queste due figurine si nota un rifacimento molto posteriore (forse del secolo XVII) consistente in una tavoletta nella quale è inciso una specie di scudo a cerchi concentrici.

Nell'altra faccia corrispondente figurina di guerriero orientale; porta tunica ben larga e cappello in forma di mitra ed è intenta a lanciare un giavelotto; dall'altra parte un secondo guerriero di tipo classico con clamide svolazzante respinge un assalto.

Le figure non sono eguali nella correttezza del segno, ma si vedono tutte energicamente trattate e su ognuna passa come un soffio dell'arte classica; non si può assolutamente pensare ch'esse siano tarde ri-

[1] *Königliche Museen Zu Berlin. Beschreibung der Antiken Skulpturen.* Berlin, 1891, pag. 46.

produzioni di modelli antichi, perocchè dappertutto è chiarissima la scioltezza del segno e la linea libera e disinvolta; nulla di tormentato e di raggomitolato come si nota negli avori degli intagliatori bizantini; nulla di simigliante alle cassettine tarde di Arezzo e di Pisa!

I cinque medaglioni della faccia lunga riescono mirabili per il modo onde sono animati. Notisi specialmente quella figura di combattente all'estremità destra ben piantata e piena d'impeto guerresco. I rosoncini a stelle che si ripetono identicamente son netti e ben rilevati come quelli dei cofanetti di Firenze e di Roma (collezione privata). Così il motivo terminale del coperchio consistente in rosette, stellette, ecc., trova riscontro in quello della cassettina romana, e ha molta analogia con alcune lucerne cristiane.

Le foglie nei coni fra i rosoncini hanno l'orlo liscio con le costole appena pronunciate e anche questo dimostra come la nostra cassettina sia prossima a quella di Veroli.[1] Elegantissimo è il viticcio con fiore trilobato del coperchio intagliato precisamente senza verun pentimento, un motivo classico che a me sembra nuovo nelle cassettine bizantine e che sarà poi riprodotto con qualche differenza nelle porte di Barisano da Trani.[2] C'è in tutto un fare rotondeggiante e pieno che ci costringe ad accettare l'opinione del Venturi[3] ascrivendo questo interessante cofanetto non al di là del v secolo.

ENRICO MAUCERI.

Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. — Su questo argomento il dott. B. Marrai pubblicò in questo periodico (Anno IV, pag. 346-352) un articolo, in cui egli oppugna il fatto che io, in una Memoria inserita nell'*Annuario dei Musei prussiani* (Anno 1900, pag. 242-261), con l'appoggio di prove e documenti, credevo aver messo fuor di dubbio, che, cioè, il tabernacolo in discorso sia un lavoro di Donatello, compiuto nel 1425. Egli, invece, viene alla conclusione che « non potendo esso per ragioni d'arte esser quello scolpito nel 1423 per il San Lodovico da Donatello, deve necessariamente riportarsi a un tempo posteriore alla cessione definitiva fatta dalla parte guelfa del suo pilastro in Or San Michele nel 1463 all'Università dei Mercanti ». Prima di esporre le ragioni che m'inducono di persistere nelle mie opinioni svolte nell'articolo su citato, mi si permetta di rettificare parecchie asserzioni del mio critico.

Donatello, all'infuori del tabernacolo pel San Lodovico, non ne fece alcun altro per le sue statue in Or San Michele, come il dott. Marrai sostiene (a pie' di pag. 350, col. 1). Quello pel San Marco è un lavoro, accertato da' documenti, di Perfetto di Giovanni e Albizzo di Piero, eseguito quasi letteralmente sul modello del tabernacolo fatto dall'ultimo anteriormente pel San Giovanni Battista del Ghiberti.[1] Del tabernacolo per la statua di San Pietro (se essa pure è opera sua, e non piuttosto di Nanni di Banco) nessun documento ci palesa l'autore; raffrontandolo, però, con gli altri tabernacoli, specialmente con quello affatto simile del Santo Stefano del Ghiberti, appare certo che non può essere di Donatello, ma deve ritenersi lavoro di qualche scalpellino della levatura dei maestri testè nominati.

Il dott. Marrai (a pie' di pag. 350, col. 2) scrive come io, in un articolo dell'*Archivio storico dell'arte* (Anno 1894, pag. 225), abbia accolto l'opinione del prof. Schmarsow riguardo all'*attribuzione* del tabernacolo di San Lodovico a Michelozzo; mentre io, non aveva ammesso se non la sola *collaborazione* di questo ultimo all'opera in discorso, « giudicando (sono le parole del mio articolo citato) dalla somiglianza delle sue forme architettoniche con quelle di altre creazioni del maestro (cioè di Michelozzo) ». Resto anche oggi in questa mia opinione e l'ho espressa di nuovo (in concordanza — non in opposizione — a quella emessa nel 1894, come pare al dott. Marrai) nella mia Memoria dell'*Annuario prussiano* a pag. 250, con queste parole: « Non posso, dunque, ammettere — nè per la idea, pel concetto dell'opera in generale, nè pell'ordinamento dei suoi particolari — che Michelozzo vi abbia avuto la parte decisiva. Egli avrà soltanto elaborato il progetto o modello particolareggiato secondo l'idea o gli schizzi di Donatello, ed avrà avuto la sua parte nell'esecuzione materiale dell'opera ». Giacchè — aggiungo ora — si deve senz'altro escludere il pensiero che Donatello stesso abbia toccato lo scalpello per scolpire le modanature del tabernacolo. Questo apparteneva a Michelozzo (o magari a' suoi garzoni), ed è appunto per ciò che l'opera — come dissi più sopra — mostra tanta somiglianza con le forme adoperate da lui in altre sue creazioni architettoniche. Donatello limitò la sua collaborazione nell'esecuzione del lavoro in questione a pochi particolari decorativi, come sarebbero i tre volti nella cimasa, i due spiritelli che tengono la corona nello zoccolo, forse anche le due teste appiccate agli angoli di quest'ultimo, e i due angeli volanti nei pennacchi della nicchia. E basterebbe, se non ci fossero anche altri argomenti, lo spiccatissimo carattere donatellesco di siffatti particolari per togliere ogni probabilità all'attribuzione del tabernacolo al Verrocchio, al cui carattere artistico sono del tutto estranei. Poichè non credo che si volesse trarre di questo impaccio sostenendo che il Ver-

[1] GRAEVEN, *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini* nel *L'Arte*, agosto-ottobre, 1899, pag. 308.

[2] Cfr. *L'Arte*, anno I, fasc. I-II, pag. 24, 25.

[3] *Storia dell'arte italiana*. I. *Dai primordì dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*. Milano, 1901, pag. 516.

[1] Cfr. PASSERINI, *La Loggia di Or San Michele*, pag. 20, nota 2, e pag. 50.

rocchio abbia adoperato alcune parti del vecchio tabernacolo donatelliano nel nuovo, da lui eseguito.

Questo mio parere circa la partecipazione dei due maestri, Donatello e Michelozzo, nell'opera del tabernacolo di Or San Michele, è scritto chiaramente a pag. 250 e 251 dell' articolo nell'*Annuario prussiano*. Non posso, dunque, ammettere la giustezza di quanto su questo punto pretende il dott. Marrai (a pie' di pag. 350, col. 2), che cioè io « ora, in virtù dei documenti pubblicati, sono di parere che tutto il tabernacolo sia opera di Donatello, poichè non si abbia notizia che questi, prima del 1425, già si fosse associato nell'arte Michelozzo ». Non ho nemmeno espresso quest'ultima opinione erronea in nessun luogo del mio articolo. Anzi, dichiarando a pag. 250 che nell'esecuzione della statua del San Lodovico Donatello si sia giovato della collaborazione del Michelozzo, ed avendo già prima a pag. 247 dimostrato con la scorta de' documenti ch'essa sul principio del 1423 era, se non finita, di certo molto progredita nella sua esecuzione, e che sulla fine del 1425 era messa sul posto, io aveva implicitamente asserito che Michelozzo si era associato a Donatello almeno dal 1423. Infatti si sa che egli fino dal 1422 era occupato ad aiutare il Ghiberti nel fondere il suo *Santo Stefano*.[1]

A pag. 352 del suo articolo nel *L'Arte*, il mio critico dice « che prima della pubblicazione dei documenti (da me resi di pubblica ragione) era già noto non solo che Donatello aveva dopo il 1420 scolpito (?) per la parte Guelfa il San Lodovico, ma che questa statua, collocata nel tabernacolo di Or San Michele, vi era rimasta a lungo, *come tutti riferiscono gli storici che ne parlano* ». Egli ha pienamente ragione, se la sua asserzione, come suppongo, si riferisce a quanto P. Franceschini aveva chiarito su questo soggetto nel suo scritto sull'Oratorio di San Michele in Orto, con la scorta di notizie fornitegli dall'archivista Jodoco del Badia, appunto dai documenti in seguito da me stampati. Tutto questo l' ho esposto io a pag. 242 del mio articolo spesso citato, rammentando anche che già dal 1889 il prof. Schmarsow aveva avuto — certo dalle medesime fonti — cognizione che il San Lodovico era originariamente destinato per Or San Michele. Ma prima dei due citati autori (se si eccettua la vaga indicazione del Richa, a cui accenno pure nel mio articolo) nessun altro scrittore — per quanto io abbia potuto accertare con apposite ricerche — ha riferito qualche cosa sull'opera in discorso, e non ho potuto nemmeno trovare, quando ero occupato in siffatte ricerche, sia pure uno solo di tutti gli storici che ne parlano, a quanto asserisce il dott. Marrai. Mi permetto, dunque, — nell'interesse degli studi cari ad ambedue — d'indirizzargli la preghiera di voler pubblicare le indicazioni relative ch'egli è riuscito a trovare nelle fonti storiche.

Passando ora al merito della questione, non intendo entrare in argomentazioni stilistiche che mi condurrebbero troppo a lungo, senza darmi la speranza di poter convincere il mio contraditore, giacchè fra noi due c'è il divario del modo di vedere e giudicare diversamente certe forme e manifestazioni architettoniche. Mi limito, perciò, a opporre alle sue deduzioni i seguenti argomenti di fatto.

L'affresco della *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella mostra una incorniciatura architettonica, la quale — come additò per primo il dott. Bode nel geniale suo studio su *Donatello architetto e decoratore* (*Annuario prussiano* del 1901, a pag. 26), che raccomandiamo vivamente all'attenzione dei lettori — offre una imitazione ossia redazione libera e semplificata, perchè adattata ai bisogni, all' indole del tema speciale svolto in pittura e non in scultura, del tabernacolo di Or San Michele. L'origine dell'affresco risale, secondo l'opinione dei competenti in materia, agli ultimi anni di Masaccio, prima della sua andata a Roma, dove morì nel 1428; allo stesso tempo dunque del tabernacolo pel San Lodovico o a poco dopo. Non occorrendo il concetto architettonico raffigurato da Masaccio in nessuna delle creazioni del Brunelleschi (che, secondo quanto riferisce il Vasari, « s'affaticò gran pezzo in mostrargli molti termini di prospettiva e d'architettura »), rivelando esso invece l'affinità sopraccennata col tabernacolo di Or San Michele, pare ovvio il supporre che il pittore si sia ispirato pel suo concetto al detto tabernacolo, già eseguito o almeno in corso di esecuzione, quando egli frescò la *Trinità*. Giacchè le sue cognizioni o doti in architettura — per quanto sappiamo e possiamo inferire dalle altre sue creazioni pittoriche — non arrivavano a un grado da permettere la supposizione ch'egli abbia maturato il concetto in questione indipendentemente da qualunque modello.

Sotto una delle due edicole nella Collegiata dell' Impruneta, che, per la loro somiglianza con la cappella della SS. Annunziata nei Servi in Firenze, sono generalmente riconosciute per creazioni di Michelozzo, si trova un tabernacolo d'altare che offre quasi la testuale ripetizione del tabernacolo di Or San Michele. Le sue proporzioni, però, come pure l'esecuzione di certi particolari, sono tanto inferiori a quest'ultimo, che non può sorgere alcun dubbio sull'avere questo servito da modello per l'altare all'Impruneta, e non viceversa. Non si è finora, purtroppo, arrivati ad accertare con la prova de' documenti la data dell'erezione dell'edicola in discorso. Se non che essa si può almeno approssimativamente fissare pel carattere stilistico delle opere in plastica, con cui Luca della Robbia la decorò. Queste sono assegnate da quanti ebbero a occuparsi di esse, come il Carocci, il Marquand, il Bode, il Reymond, agli anni fra il 1445 e 1460. Ai medesimi anni, e non a un tempo posteriore, dovrà assegnarsi,

[1] Cfr. PASSERINI, l. c., pag. 21, nota 3.

per conseguenza, anche l'esecuzione dell'altare, poichè sarebbe assurdo di sostenere che le statue collocate in esso siano anteriori alla sua esistenza stessa. Si sa, inoltre, che Michelozzo, dal 1462 in poi, era per anni occupato fuori di Firenze, a Milano, Ragusa, Schio; ed è difficile di supporre ch'egli, tornato in patria più che settantenne, abbia avuto la voglia e le forze d'impegnarsi in un lavoro d'importanza secondaria, come quello all'Impruneta. Il tabernacolo in quest'ultimo luogo, dunque, esisteva prima del 1465, anno in cui il Verrocchio ebbe la commissione pel gruppo di San Tommaso; esisteva, perciò, nel 1465 anche il tabernacolo di Or San Michele, che aveva servito da modello a quello all'Impruneta, e non è quindi possibile di richiamarlo per un lavoro del Verrocchio.

Del resto, nei numerosi documenti che riguardo al gruppo di Or San Michele si sono conservati[1] non si fa mai parola di un *nuovo* tabernacolo da costruirsi dal Verrocchio; si rammenta sempre soltanto la « figura seu statua ponenda in pilastro », le « figuræ heneæ mictendæ et collocandæ in tabernaculo », le « immagines repositæ in tabernaculo », « le figure di Cristo e Tommaso pel mettere nel tabernaculo del oratorio d'Orto San Michele ». Mentre, se si fosse trattato di rifare anche tutto il tabernacolo, in una o l'altra delle numerose note di pagamento si dovrebbe almeno trovare rammentato anche questo lavoro e le sue spese. Nella risoluzione del 29 marzo 1463 (pubblicata da noi a pag. 255) si trova, è vero, la espressione « ornamento » in nesso con quella di « statua et signum »; ma ci pare troppo ardita, nella mancanza di ogni altra prova de' documenti, la spiegazione che le dà il dottore Marrai, dichiarandola sinonima con « tabernacolo », e deducendone la conseguenza dell'esecuzione di tutt'un nuovo tabernacolo. Siamo, invece, d'accordo con lui, quando egli nel documento del 28 dicembre 1487 vede nelle espressioni « capitelli, mensola » il doppio ordine di mensoline che — come abbiamo ammesso anche noi a pag. 258 — furono aggiunte più tardi come sostegno al tabernacolo riposante originariamente, al pari di tutti gli altri, sulla cornice dentellata che ricorre tutt'intorno all'edificio.

E, per finirla, ci permettiamo di domandare al chiaro nostro critico se, per decidere la questione dell'autore del tabernacolo in discorso, non valgono assolutamente nulla le testimonianze degli scrittori sincroni o quasi?

L'Albertini, nel suo Memoriale stampato nel 1510, scrive a questo proposito: « Donato, il quale fece il tabernacolo marmoreo dove sono le statue di bronzo Christo e sancto Thomaso, per mano di Andrea Varrocchi ». Antonio Billi nel suo libro di biografie d'artisti, composto fra il 1520 e 1530, dice: « (Fece Donatello) el tabernaculo in detti pilastri (di Orto San Michele) riscontro alla chiesa di San Michele (oggi San Carlo), dove poi fu messo le figure di bronzo di Giesù Christo et di San Tommaso di mano di Andrea del Verrocchio ». L'anonimo Gaddiano, nel suo Codice bibliografico d'artisti, compilato fra il 1542 e 1548, scrive: « (Donatello) fece anchora uno tabernacolo di marmo in uno de' pilastri del detto oratorio riscontro alla chiesa di San Michele, dove poi messo furono 2 fiure di bronzo di mano del Verrocchio, Cristo e San Tomaso », — e nella *Vita di Verrocchio* ripete: « fece la fiura di Cristo et di San Tomaso poste nel pilastro d'Orsanmichele, nel tabernaculo di Donato ». Giov. Batt. Gelli, nelle sue *Vite d'artisti fiorentini*, composte fra il 1540 e 1550, asserisce: « Fece (Donatello) quel tabernacolo di marmo, il quale è nella facciata d'Orsanmichele dirinpetto alla chiesa di San Michele, nel qual sono quel Cristo con santo Tomaso di bronzo, fatti di poi di mano d'Andrea del Varochio suo disciepolo, il quale è tenuta cosa bellissima et cosa perfettissima »; e ripete poi nella *Vita del Verrocchio:* « di mano del quale, come diciemo di sopra, sono quel Christo con san Tomaso che gli mette la mano nel costato, di bronzo, che sono nel tabernacolo di Donatello nella facciata d'Orsanmichele dirinpetto alla chiesa di san Michele ». Infine, anche il Vasari, parlando nella *Vita di Andrea del Verrocchio* del gruppo di Cristo e San Tommaso, afferma espressamente: « onde ben meritò questa opera d'esser in un tabernacolo fatto da Donato collocata ».

Ora, domandiamo se è possibile di credere che lo Albertini e il Billi, che avevano veduto nascere sotto i loro occhi il gruppo del Verrocchio, ed avranno molto probabilmente assistito al suo collocamento nel tabernacolo di Or San Michele, avessero affermato con parole così chiare e decise essere stato autore di quest'ultimo Donatello, ed avessero affatto taciuto della sua rinnovazione per la mano del Verrocchio? Essi, invece, contrappongono, quasi con l'intenzione di distinguerle chiaramente, le due opere d'arte, una all'altra, additando con una certa enfasi ai diversi loro autori. È egli lecito, inoltre, di supporre che neanche l'anonimo Gaddiano, G. B. Gelli e il Vasari, benchè alquanto posteriori e non più testimoni oculari della creazione del gruppo di Verrocchio, avessero saputo nulla della tradizione (che a' loro tempi dovrebbe essere stata ancora viva, se fosse esistita) che, cioè, il tabernacolo era lavoro del Verrocchio, e che tutti e tre avrebbero insistito nell'attribuzione di esso a Donatello, se questa ai loro dì non fosse stata universalmente accettata come verità incontestabile?

C. DE FABRICZY.

[1] Vedi GAYE, I, 370, e il nostro articolo nell'*Annuario prussiano*.

NOTIZIE VARIE.

Notizie di Francia.

La Madonna di Sant'Antonio e i miliardari americani - Acquisti e riordinamenti del Louvre. — Abbiamo già parlato l'anno scorso della esposizione a Parigi nella Galleria Sedelmeyer del celebre quadro di Raffaello, conosciuto sotto il nome di Madonna di Sant'Antonio da Padova, oppure di grande Madonna Colonna, appartenuto un giorno al re di Napoli.

Mi piace di offrirne oggi una buona riproduzione ai lettori del *L'Arte*. Quest'opera grandiosa fu esposta qualche tempo nella galleria del Louvre nel 1870; ora alla fine dell'anno scorso un americano straricco Mr. Pierpont Morgan l'ha acquistata al prezzo favoloso di due milioni e mezzo. È il prezzo più elevato ottenuto

Raffaello: La Madonna di S. Antonio da Padova - Proprietà Pierpont Morgan

finora da un quadro. È vero però che Mr. Pierpont Morgan si è acquistata oramai una celebrità per i prezzi straordinari ch'egli ha pagato per alcuni oggetti o serie d'oggetti notevoli. Ha acquistato tutta la magnifica collezione di Mr. Mamheim composta di smalti, avori, oreficerie e bronzi. È oggi anche il felice possessore, a un prezzo uguale a quello della Madonna di Raffaello, dei famosi pannelli decorativi di Fragonard, che la città di Grasse conservava fieramente fino a questi ultimi anni nella casa stessa in cui l'artista decoratore si mise al sicuro dalla bufera rivoluzionaria, e dei quali abbiamo segnalato qui la partenza dalla Francia. Tutti questi oggetti sono ora a Londra ove il pubblico è anche ammesso ad ammirare la Madonna di Raffaello.

Diventa ora quasi impossibile ai musei e ai collezionisti europei di lottare con questi miliardari americani di cui i mezzi sono inestinguibili. Mi raccontavano recentemente un annedoto curioso su Mr. Pierpont Morgan e mi si perdonerà se lo riproduco qui. L'americano desiderava di vedere e acquistare quattro magnifici arazzi su cartoni di Boucher conservati in un castello de' dintorni di Rouen. Egli vi si reca, suona alla porta e mette in mano al portiere 400 lire a condizione che lo ponga in relazione col maestro di casa. Il portiere intasca la somma e soddisfa subito facilmente il visitatore; questi allora consegna al domestico altre 400 lire per poter parlare al padrone, promettendo ancora 200 lire se l'affare che tratta riuscirà. M. Morgan è introdotto in salotto e presentato al proprietario al quale offre d'un colpo due milioni dei suoi quattro arazzi: il proprietario rifiuta e Mr. Morgan se ne ritorna la sera stessa a Parigi.... non troppo soddisfatto della cosa.

Qual direttore di Museo potrebbe disporre di simili mezzi per giungere soltanto a parlare col proprietario dell'oggetto che desidera acquistare?

Spesso fortunatamente la generosità degli amatori supplisce all'insufficienza dei mezzi. Ieri l'altro si è inaugurata al Louvre una magnifica collezione legata al Museo dal barone Adolfo Rothschild e comprendente ottantasette oggetti. L'oreficeria vi è rappresentata da numerosissimi gingilli tuttavia vi è anche qualche scultura e segnaliamo particolarmente un bellissimo bassorilievo attribuito a Agostino di Duccio raffigurante la Madonna col Bambino adorati da angeli. È un'opera importantissima e d'uno stato di conservazione perfetto d'un maestro raro di cui il Louvre non possedeva ancora nulla. Gli oggetti d'oreficeria sono soprattutto d'origine fiamminga o francese; pochissimi sono italiani. L'oggetto più importante e più antico è un reliquiario in forma di polittico riprodotto dal Molinier nel suo bel libro sull'oreficeria civile e religiosa nel medio evo, pubblicato l'anno scorso dal Levy (p. 201). Proviene dall'abbazia dei Florelle e misura 0.80 di altezza per 0.886 di larghezza. Appartiene al XIII secolo ed è uno dei monumenti d'oreficeria più importanti che sia pervenuto a noi di quell'epoca. Nel centro due angeli sostengono una croce cosparsa di pietre preziose. Le scene della Passione sono rappresentate nell'interno delle alette, all'esterno delle quali si vedono la *Crocifissione*, l'*Annunciazione*, gli *apostoli Pietro e Paolo*. Delicate cesellature, smalti e nielli notevoli decorano inoltre le diverse parti di questo magnifico monumento.

Dovremo ritornare ancora su questa collezione a esaminare accuratamente alcuni oggetti che contiene. L'abbiamo vista ora troppo in fretta ed essa merita ben più di ciò che si possa dire oggi dopo un esame così sommario. Tuttavia segnalo il magnifico soffitto scolpito proveniente da un palazzo di Venezia e che fu acquistato con la somma considerevole messa da Mr. Rothschild a disposizione del Museo per servire all'ornamentazione della sala destinata alla sua collezione e un curiosissimo arazzo francese del XV secolo rappresentante la Moltiplicazione dei pani e dei pesci, entrato al Museo per le stesse ragioni.

Dobbiamo ancora parlare oggi di un altro avvenimento felice per il Louvre e cioè dell'eredità della collezione di Mr. Thomy Thiéry. Questo inglese nato nell'isola Maurice era da lungo tempo stabilito a Parigi ed aveva formato in una ventina d'anni una collezione notevolissima di quadri di maestri francesi della scuola romantica. Egli aveva avuto la bizzarra idea di possedere dodici tele di ciascuno dei dodici più grandi pittori della scuola del '30; ma non era giunto a realizzare il progetto.

Il numero di quadri che egli lascia al Louvre è di 121 ed è composto così: 12 quadri di Corot, 13 di Daubigny, 17 di Décamps, 11 di Delacroix, 10 di Diaz, 12 di Duprè, 2 di Fromentin, 7 di Isabey, 5 di Meissonier, 6 di Millet, 10 di Rousseau, 11 di Troyon, 1 di Vollon, 3 di Ziem e 1 di Barye. Di questo maestro egli lega inoltre 146 bronzi, modelli, cere perdute, ecc., e a tuttociò aggiunge ancora la sua mobiglia di salone in stoffa di Gobelin, per cui gli erano stati offerti invano prezzi fantastici. È noto il valore enorme e, confessiamolo, anche esagerato delle pitture della scuola del 1830: si comprende perciò come il legato in complesso sia stato valutato 9 milioni. Gli sarà destinata nel Louvre una sala speciale.

Aspettando — lungamente senza dubbio — il lieto momento in cui si aprirà questa galleria si stanno riorganizzando completamente le sale dei disegni.

Abbiamo detto l'anno scorso che i mobili francesi del XVII e XVIII secolo andarono a occupare le due sale in cui erano un tempo esposti i disegni italiani, fiamminghi e olandesi. Questi non potevano restare a lungo relegati in luogo di deposito: ora sono stati esposti nuovamente e nel modo più degno nelle sale destinate un tempo ai disegni francesi, occupando oramai questi altre sale in cui erano precedentemente

le terre cotte, le porcellane, le vetrerie francesi e i mobili. Le sale sono dipinte in toni chiari rilevati con un poco d'oro, il che dà loro un aspetto seducente e gaio, facendo un felice contrasto con la loro fisonomia antica: la cimasa, per quanto è stato possibile, è stata posta molto bassa e i disegni non si trovano mai su più che due file, in modo che si può vederli tutti facilmente: la parte superiore della sala è stata inoltre adornata di arazzi e di pitture. Infine alcune vetrerie poste nel centro racchiudono i principali albums posseduti dal Museo, cioè, per gl'italiani, la raccolta Bellini e un'altra di Domenico Tiepolo, giacchè è noto che la famosa raccolta Vallardi è stata recentemente smembrata e non esiste più come insieme che allo stato di ricordo. Queste sale sono state inaugurate ieri l'altro insieme con la collezione Adolfo Rothschild.

Non posso terminare questo corriere senza annunziare la prossima esposizione al palazzo di Belle Arti dei prodotti degli scavi eseguiti in Persia da M. De Morgan. Sappiamo poco finora di ciò che saremo presto chiamati là ad ammirare e questo ci prepara senza dubbio qualche piacevole sorpresa. Mi propongo di parlarne a lungo nel mio prossimo corriere.

Parigi, 26 febbraio 1902.

JEAN GUIFFREY.

NOTIZIE DI GERMANIA.

Nuovi acquisti del Museo di Berlino. — Gli acquisti italiani del nostro Museo nell'ultimo trimestre sono stati importanti specialmente per ciò che riguarda le scolture gotiche e del Rinascimento; infatti mentre la collezione dei quadri non si è accresciuta che di un ritratto di scuola bresciana della maniera di Girolamo Romanino, più di venti marmi e stucchi dei secoli dal XIV al XVII hanno arricchito la raccolta di scoltura. Accenno ora qui ai pezzi di maggiore importanza.

Quattro statue marmoree, profeti ed evangelisti della scuola di Giovanni Pisano, belli per la profonda espressione.

Un tabernacoletto marmoreo con l'immagine della Madonna, proveniente da Ferrara, è, secondo il Bode, d'un maestro della scuola dei Massegne, secondo altri storici dell'arte di uno scultore senese.

Del *Maestro della cappella Pellegrini* abbiamo acquistata la scoltura di una Madonna entro un tabernacoletto di legno, importante perchè la Vergine non è rappresentata solamente in mezza figura, come di consueto, ma dritta in piedi, e sostiene su di una mano il Bambino ignudo.

È strano che ancora non si sia scoperto il nome di questo maestro che ha condotto opere così grandi come la cappella in Santa Anastasia e l'altare del duomo di Modena. Senza dubbio questo nome è da ricercarsi negli archivi di Verona.

Di Donatello abbiamo acquistata una Madonna in creta colorata, entro una cornice gotica; opera dell'ultimo tempo del maestro, che s'accosta molto ad una simile del South Kensington Museum, ove il Bambino giace davanti alla Madonna sopra una seggiola. Di uno scolaro della bottega padovana di Donatello sono poi due Madonne in istucco, l'una bronzata, l'altra dipinta a colori. Anzi mi pare che la prima possa essere opera di quel Giovanni da Pisa che seppe mantenersi fedele alla bellezza, mentre il maestro in quel tempo non s'occupava che di riprodurre con fedeltà e verità caratteristiche forme di natura.

La seconda Madonna è incoronata, fatto piuttosto raro nel Quattrocento, ma che si spiega coll'esempio della Madonna incoronata sull'altare del Santo.

Interessanti sono poi le Madonne di uno scultore anonimo quattrocentesco, seguace di Donatello, che trasforma a modo suo la maniera del maestro e modella putti così inquieti e con indosso vesti con pieghe così bizzarre che il Bode propone di chiamarlo: *il maestro dei Bambini insolenti*.

Il Bode ha donato al Museo una *Carità* in trono con un bambino e una face. Purtroppo dell'antico colore non v'è più nulla e la statuetta è stata tutta ritoccata da un artista moderno.

Tre modelli in creta con scene allegoriche possono essere stati fatti per un orefice, probabilmente per ornamento d'una base triangolare e di essi si crede che possano essere stati modellati da Pierino da Vinci, che nei rilievi del Museo del Bargello (conte Ugolino della Gherardesca) e di Oxford mostra infatti d'avere molte caratteristiche somiglianti, specialmente nella figura della Fama.

Di Giovanni da Bologna è un modello in cera con la lotta d'Ercole e di Anteo, nella quale l'eroe è rappresentato in atto di assestare colla clava il colpo di grazia al nemico atterrato.

Sono anche da notarsi due rilievi, uno di marmo con la figura di Sant'Anna, forse opera di Agostino Busti, e uno di stucco bianco con la *Sacra Famiglia*, di un seguace di Michelangelo.

L'esposizione pubblica di questi nuovi acquisti è stata fatta assieme a quella dei vecchi mobili, credenze e scansie fiorentine del XV e XVI secolo, entro cui stanno disposte le piccole sculture.

La Direzione del Nuovo Museo ha in mente di accomodare tutti questi mobili con le maioliche, coi quadri e coi bronzi per dare in qualche modo l'idea del modo con cui originalmente questi oggetti erano disposti.

Da ultimo credo utile di annunciare che il dottor Bode pubblicherà nel prossimo numero dell'*Annuario dei Musei prussiani* uno studio sul putto di Donatello pel fonte battesimale di San Giovanni di Siena che egli ha ritrovato e acquistato.

Dr. PAUL SCHUBRING.

Notizie dal Veneto.

Il tesoro della Scuola di San Rocco. — Sono lieto che mi si porga di nuovo, a breve distanza, l'occasione di parlare ai cultori dell'arte di questo monumento insigne, che, nel seno di una incomparabile miniera d'arte quale è Venezia, brilla pure come uno dei saggi più splendidi dell'architettura e della pittura del Rinascimento.

La Scuola di San Rocco è l'unica superstite delle sei grandi confraternite o *Scuole*, che ebbero nei tempi della gloria tanto splendore e tanta pubblica utilità, quelle cioè dette di San Marco, di San Giovanni Evangelista, della Carità, della Misericordia, di San Teodoro e di San Rocco, soppresse dal governo francese nel 1806. Quest'ultima sola, per esser votiva, fu ristabilita dopo tre mesi. Delle prime tre rimangono notevoli ancora gli edifici bellissimi e noti: quello di San Marco, in Campo Santi Giovanni e Paolo, divenuto sede dell'Ospitale civile; quello di San Giovanni Evangelista, senza speciale destinazione e non tutto ben conservato, ma sempre ammirevole soprattutto per le sculture decorative; quello della Carità, pur in molte parti modificato trovasi oggi con miglior fortuna ad accogliere la galleria dell'Accademia e mostra molti saggi dell'antico fasto.

Ma la Scuola di San Rocco era la più ricca di tutte (aveva una rendita di 60,000 ducati) e quindi non solo potè erigersi una sede che ha pochi rivali, ma potè formarsi, se ben anche con donazioni, un *tesoro* propriamente detto di oggetti preziosi, dei quali oggi pur troppo non resta che una piccola parte. Uno dei primi e più graditi documenti, sebbene esiguo, lo abbiamo all'Accademia nella grande e celebre tela della *Processione di San Marco*, di Gentile Bellini, il quale, sfoggiando in modo singolare le sue qualità pittoriche, e diremo scenografiche, volle rappresentarvi gli arredi preziosi delle Scuole grandi, facendovi tuttavia primeggiare quella di San Giovanni Evangelista, lasciando solo piccola parte a quella di San Rocco. La quale non pertanto era già allora molto ricca, come può ritenersi da un inventario redatto poi nel 1506; ma il tesoro ebbe maggiore incremento quando Maffeo Donà morendo nel 1526, lasciolle tutte le sue singolari e ricche suppellettili d'uso domestico in oro e in argento. Coppe, candelabri e *paci* formavano quel legato, che nel 1528 costrinse il Capitolo a deliberare la più diligente sorveglianza al tesoro, posto nel luogo ora detto degli Scrigni; poi nel 1529 vennero ad aumentarlo croci e calici, candelabri damaschini, panni d'oro figurati, poi la statua d'argento del santo, e, forse nel 1530, per voto o ricordo di Francesco Sforza, altri paramenti d'oro e di velluto, notati in un inventario del 1537. Incrementi di grande importanza non ebbe poi il tesoro fino al secolo XVIII, quando fu data alla Scuola una salutare riforma, e quando sorse l'idea del meraviglioso baldacchino (conosciuto sotto il nome di *ombrella di San Rocco*), e si acquistarono in pari tempo bacili e piatti d'argento magistralmente lavorati a sbalzo e ricche mazze d'argento per le aste del baldacchino. Talchè il locale degli Scrigni non era più atto a contenere tante ricchezze, e nel 1775 si dovette provvedervi col lavoro del santuario o tesoro su disegno di Giorgio Fossati.

Ma purtroppo anche il tesoro di San Rocco risentì in modo disastroso le fortunose vicende del governo di Venezia. Negli ultimi tempi della Repubblica, oltre aver somministrato a essa 18,000 oncie d'argento, oltre averle fatto dono spontaneo di 50,000 ducati, la garantì per un prestito di altri 200,000, e infine con la caduta del governo veneto nel 1797 perdette il capitale di 800,000 ducati, che aveva a censo nella pubblica zecca e perdè gran parte degli ori e degli argenti e altre suppellettili preziose.

Ma la parte del tesoro che oggi rimane, quantunque ridotta, ha pur sempre un valore e un interesse singolarissimo; ed è perciò che i rettori di questo sodalizio curarono ultimamente che la raccolta fosse ordinata, che ne fosse fatto un nuovo diligente inventario (per opera di G. M. Urbani de Ghelthof) e fossero aperti quotidianamente i locali ai visitatori, che per lo innanzi non potevano ammirare se non una parte del tesoro una volta all'anno. E m'è parso doveroso dare notizia speciale di questa quasi ignota raccolta di cimeli che riguarda la storia non trascurabile delle così dette arti minori e che poi completa la ricca magnificenza del monumento a cui appartiene. Seguendo l'ordine dei locali, e per le indicazioni il diligente catalogo surriferito, noto alcune delle cose più ragguardevoli.

Nel piccolo atrio: una cassa di legno del secolo XV rivestita con lastre e borchie di ferro, che custodì dal 1485 al 1498 il corpo di San Rocco, e in seguito racchiuse le serrature primitive cha trovansi ora esposte nel tesoro; un *baldacchino di Samis* d'oro a quattro mazze, composto col manto dogale di Aloise Mocenigo IV (1768 .

Lungo la scala: un buon busto del Redentore attribuito a Tullio Lombardo; una tela con *Cristo crocifisso e Santi*, di Domenico Tintoretto; due statue in legno (la *Guerra* e la *Pace*), di Francesco Megiorini, secolo XVIII; una figura di *San Rocco* dipinta su seta verde, su disegno, dicesi, di Lodovico Caracci, e ritagliata dal gonfalone che la confraternita omonima di Bologna offrì a questa nel 1605.

La stanzetta a metà scala contiene alcuni progetti per la facciata della chiesa di San Rocco; molti documenti, fra i quali ricordiamo una perizia originale degli architetti Pietro da Ponte e Bartolomeo Bon per la casa dei Grimani a Santa Maria Formosa (1523); un Crocifisso in lastra d'argento a sbalzo a colori (secolo XVIII); una poltrona in legno scolpito e dorato,

che serviva di trono al doge quando recavasi in questa chiesa il giorno di San Rocco.

Seguendo la scala notiamo due bei dipinti di G. Domenico Tiepolo, raffiguranti *Agar nel deserto* e *Abramo visitato dagli angeli;* un quadro in musaico del secolo XVI, di Giovanni Novello (?), e due altre statue in legno, del Megiorini (la *Musica* e la *Mansuetudine*).

Ma il tesoro propriamente detto è esposto nella sala del secondo piano, ampia e gioconda, ove le vetrine, gli armadi, le pareti presentano un effetto vario e fastoso pel brillare degli ori e delle gemme tra i vivaci tessuti dei paramenti. Noto nella piccola vetrina a sinistra una croce astile d'argento dorato del secolo XV (arte dei Da Sesto). Nella grande vetrina: un codice membranaceo legato in argento dorato (secolo XV); una piccola *Pace* di steatite in stile bizantino del secolo IX o X, montata in argento dorato con perle e gemme del secolo XVI; una croce d'altare, arte bizantina della decadenza, in diaspro e argento dorato con iscrizioni e figure a cesello; un'altra *Pace* molto pregevole a forma di ancona con due portelle, con la Vergine e il Bambino e ornati di filigrana, smalti e perle, ritenuta d'arte francese del secolo XIV; diversi reliquiari d'argento dorato, di scuola veneziana del Rinascimento; un grande calice del secolo XV, opera veneziana in argento dorato con lavori a sbalzo e a niello; un ostensorio ovale d'argento dorato con fini decorazioni sansovinesche; un reliquiario di cristallo di rocca, argento fuso e dorato, con finissimi ornamenti in stile Rinascimento veneziano, secolo XVI; un velo di raso rosso per leggio con ricami d'argento dorato e pregevolissimi ornamenti (secolo XVI); un Crocifisso di corallo, opera napoletana del secolo XVIII, con croce ornata di bronzo e d'argento, dorature e smalti.

Nell'altra piccola vetrina pure una croce astile d'argento dorato, coi simboli degli evangelisti e busti dei profeti, secolo XVI.

Presso la parete è la famosa ombrella, baldacchino in broccato d'oro soprariccio con sei mazze d'argento, esempio meraviglioso e forse unico, dice il De Ghelthof, della perfezione, alla quale erano giunte le nostre fabbriche di tessuti.

Negli armadi sono numerosi paramenti in seta e velluto riccamente adornati e altri oggetti di culto. Noto: il manto funerario di velluto rosso con figure a ricamo policromo del secolo XVI, usato tuttora nei funerali dei guardiani grandi; un magnifico piviale di seta pavonazza con fregi d'oro; un piatto per oblazioni, secolo XVI; un cofanetto di legno intarsiato in avorio, secolo XV; un inventario del tesoro, del 1773; tre portelle in bronzo fuso dorato e argentato, con squisiti ornamenti a rilievo, per la custodia del corpo di San Rocco, lavorate nel 1532 da Bernardino Morati; e poi chiavi, sigilli, documenti, libri d'amministrazione, ecc.

La facciata della Chiesa della Pietà. — Altrove sarebbe argomento quasi trascurabile, ma qui a Venezia la chiesa, pur modesta, che occupa il centro della Riva degli Schiavoni e che accoglie uno dei più ammirati, se non il più ammirato, dei quadri del Moretto da Brescia (quella *Cena in Emaus* che incantava Riccardo Wagner), è un monumento conosciuto e osservato, e una questione ad essa relativa ha sempre l'importanza d'una questione d'arte pubblica, tanto più che la facciata rimasta a mezzo è tra le cose che nulla conferiscono alla bellezza artistica della Riva.

I fondamenti della chiesa furono posti nel 1745, architetto ne fu Giorgio Massari, allora di buona riputazione. Ignoro se abbiasi notizia precisa del perchè la facciata restava incompiuta: il fatto è che rimase poi sempre il desiderio di condurla a termine, e che in tempi recentissimi un facoltoso cittadino lasciò per testamento una somma cospicua da dedicarsi a quello scopo. Vedemmo infatti nei giorni scorsi esposto al pubblico un progetto, elaborato naturalmente sullo stile della parte esistente, e non mi sembra possano farvisi sopra speciali discussioni; soltanto, come fu osservato giustamente da qualcuno, poichè si conserva ancora il progetto Massari, è senza dubbio ragionevole che l'opera si completi col progetto stesso, se difficoltà materiali non vi si oppongano. Chè ragioni estetiche non possono, nè debbono esservi, essendo ingiusto presumere che i criterî estetici dei nostri tempi abbiano più valore di quelli d'altra epoca. Tale è il voto che osiamo esprimere, insieme con la speranza che la facciata sia presto compiuta.[1]

Scoperta di un affresco a Conegliano. — Malgrado le peripezie a cui è andata soggetta nei secoli passati la Marca Trivigiana, essa contiene ancora ricchezze artistiche inedite o affatto sconosciute, soprattutto in materia d'affreschi, poichè questo genere di pittura fu molto in uso, anche per la decorazione dei fabbricati, tra gli artisti di quella regione. Così che non sono rare le scoperte; già ai volenterosi, tra i quali debbo ricordare soprattutto il dotto cav. Botteon, non è stata avara la fortuna, e chi potesse dedicarsi attivamente ed espressamente a quelle ricerche e a quegli studi, troverebbe modo d'illustrare con soddisfazione qualche campo speciale delle pittura del Rinascimento.

L'affresco di cui do notizia è stato ritrovato in un corridoio del palazzo dei conti Montalban, acquistato in parte dal Comizio agrario; è alto m. 1.65 e largo m. 1.16 e rappresenta la *Vergine col Bambino*. Lo vide

[1] Apprendiamo, dopo composte queste note, che, grazie all'intervento del Ministero dell'Istruzione, il Consiglio d'amministrazione dell'Istituto degli Esposti, a cui appartiene la chiesa, chiamato a scegliere fra il completamento della facciata e la totale ricostruzione, ha deliberato di far rispettare la parte esistente e di portarla a termine sul disegno del Massari.

e lo pregiò dapprima il cav. Botteon, che invitò poi a visitarlo il comm. Barozzi nell'ottobre scorso, finchè un nuovo esame essi ne fecero ancora unitamente ai pittori Laurenti e Fragiacomo e allo scultore trivigiano G. Molena. Furono concordi essere il dipinto del '400 e di mano maestra; quanto all'autore non tutti si pronunciarono, mentre il Botteon ritiene potersi l'affresco attribuire a quel Dario, che è conosciuto come uno dei predecessori di G. B. Cima. La conservazione è soddisfacente.

A. R.

Notizie di Romagna.

La Biblioteca Malatestiana di Cesena. — Narrano i cronisti locali, e più specialmente Niccolò Masini, dottissimo medico, che scriveva col corredo di molti documenti e memorie antiche, appena un secolo dopo la morte dell'ultimo principe di Cesena, Malatesta Novello (avvenuta nel 1465), che quel munifico e civile signore volendo fondare una biblioteca a vantaggio di tutti gli studiosi, deliberò di costruirla nel convento dei padri francescani, posto « nell'ombellico della città » e però centralissimo, innalzando l'edificio dalle fondamenta su disegno di Matteo Nuti di Fano, e valendosi del pianterreno per disporvi « camere per i frati e refettorio » e delle adiacenze nel piano superiore per farvi il dormitorio dei frati e degli alunni. In tal modo chiaro risulta che tutto l'edificio è di una sola epoca, e cioè della prima metà del Quattrocento, sapendosi che la biblioteca era indubbiamente compiuta nel 1452.

Sulla fine del secolo XVIII, durante l'invasione francese ed il governo repubblicano, il convento dei francescani fu soppresso; per qualche tempo, persino nella sala propriamente destinata alla biblioteca, rimossi i preziosi libri ed i plutei, furono acquartierate delle truppe; e sebbene quella sala fosse poi ritornata alla sua pristina destinazione, il pianterreno rimase stabilmente adibito ad uso di quartiere militare.

Venduta a privati una parte del convento, nell'ampio cortile rimanente fu eretto un corpo di fabbrica perpendicolarmente alla Malatestiana, sopprimendo una parte del bel loggiato che ne fronteggia il fianco.

Il loggiato rimasto venne chiuso e ridotto in tante stanzette.

Gli ambienti sotto la Malatestiana furono usati come magazzini e come scuderie; il refettorio come stalla. Alle pareti del refettorio si dettero più mani di calce per avere maggiore luce: alle bellissime colonne, che lo dividono in due navate, fu pur dato di bianco, e le alte basi furono sconciamente martellate e ridotte a zoccoli deformi.

Il locale rimase così in uso della truppa, poi dei gendarmi del papa, poi dei carabinieri italiani, infine della cavalleria di passaggio fino all'anno 1900, non ostante che molti biasimassero l'indegna profanazione di un monumento artistico e temessero per la sicurezza della soprastante biblioteca.

I restauri della Malatestiana. — Nel 1900 l'assessore per la pubblica istruzione, l'egregio avvocato N. Trovarelli, alla cui cortesia debbo la maggior parte delle notizie che qui offro ai lettori del *L'Arte*, ordinò, con savio e lodevole intendimento, la rimozione delle greppie e di quant'altro era inerente alle stalle, per procedere poscia ad una ripristinazione degli ambienti secondo lo stato antico. Il Patronato scolastico li richiese per un ricreatorio a vantaggio degli alunni delle scuole primarie, assumendosi d'anticipare la spesa, che gli verrebbe in più anni rifusa dal Municipio e offrendo garanzia di non manomettere in alcun modo i locali stessi. Il Municipio accettò e poi deliberò d'aprire il portico di fronte alla biblioteca, per collocarvi, disposti in ordine cronologico, gli antichi marmi di sua spettanza; tra cui: lapidi, capitelli, rocchi di colonne, basi, stemmi, mensole, busti, iscrizioni, ecc.

Ritornarono così alla luce bellissime colonne e squisiti capitelli, con fregi di varie pitture e stemmi Malatestiani; di più nelle lunette del portone apparvero i ritratti di molti priori francescani del secolo XV.

Affreschi in terra verde scoperti nel refettorio della Malatestiana. — Dopo varie esplicazioni furono scoperti nel refettorio sulle due arcate della parete di fondo alcuni dipinti, pure del secolo XV, in terretta verde. Nell'arcata di sinistra, per chi guarda le pitture, è raffigurata la Crocifissione, la quale occupa tutta la parete; in quella di destra divisa orizzontalmente in tre ordini di pitture, sono rappresentate varie scene. Nella prima in alto, entro la lunetta è raffigurato il Sasso della Verna: a sinistra il convento, vicino al quale sta seduto un frate dell'ordine in atto di leggere; nel mezzo San Francesco che riceve le stigmate dal Crocifisso che gli apparisce dall'alto; a destra il bosco.

Nel secondo ciclo delle pitture di questa arcata, sotto la lunetta, diviso in tre parti uguali a mo' di trittico, sono composizioni allegoriche Mirasi nel quadro di mezzo, avanti ad una specie di baldacchino d'architettura ogivale, un papa, ginocchioni, in abiti pontificali e con lo sguardo al cielo, ove si disegna una mano con due dita protese; vicino e di fronte al pontefice, da un'urna scoperchiata, levasi in piedi un principe, anch'egli a mani giunte, con abito monastico, se non m'inganno, la corona in capo e la spada alla cinta. Dietro di lui, ma fuori dell'urna, sta un un angelo che gli pone una mano sulla spalla in atto di protezione.

A proposito di tale allegoria piacemi riportare il giudizio assennato di un uomo dotto e studiosissimo

della storia locale, il giudizio del ricordato avv. Trovanelli, il quale così appunto si esprimeva nel giornale cesenate *Il Cittadino*, del 22 dicembre u. s.: « A noi sembra anzitutto ovvio, che in quel punto centrale del quadro il pittore, che per incarico d'un principe di casa Malatesta eseguiva quelle pitture, abbia voluto porvi qualche cosa di allusivo e di glorificazione per la detta Casa. È noto che dei tre fratelli Malatesta (Andrea, Pandolfo e Carlo, morti rispettivamente nel 1417, 1427 e 1430), nessuno lasciò figli maschi legittimi, e che la loro stirpe si sarebbe estinta e la signoria di Rimini e di Cesena, come vicariati papali cessata, se Carlo, che aveva presso Martino V grandi benemerenze, avendo concorso a procurargli una maggiore sicurezza nel seggio pontificio con la rinuncia che Gregorio XII, a sua persuasione, inviò da Rimini al Concilio di Costanza, non avesse ottenuto dal papa Colonnese che venissero legittimati tre figli spurii di Pandolfo, e cioè Roberto, Sigismondo e Domenico, il quale ultimo fu poi il nostro Malatesta Novello, tanto benemerito del nostro paese. Ecco dunque che la casa Malatesta, per quella legittimazione, risorgeva, può dirsi dal sepolcro. Non è poi affatto strano che il pittore abbia voluto rappresentare il papa in atto di pregare il Cielo perchè la risurrezione avvenisse, o, se vuolsi, in atto di genuflettersi a Dio, riconoscendo essere quella risurrezione il voler suo.

« Per tal modo il principe che balza su dall'avello non è questo o quel personaggio della famiglia Malatestiana, ma la famiglia medesima simbolicamente raffigurata. La mano in alto rappresenta la volontà divina; e l'angelo la celeste protezione »[1].

A destra della rappresentazione su descritta si ammira un altro quadro con diverse figure di frati: un d'essi reca al convento il raccolto della questua; in mezzo della scena, fra molti suoi confratelli, sta un santo monaco, con l'aureola, reggente uno scrigno su cui è scritto *Charitas*, a significare, come osserva il Trovanelli, che l'elemosina è la ricchezza della povera vita, dei seguaci di San Francesco.

Nell'altro quadro vedesi, dietro un tavolo, un guerriero, che sembra morente, seduto e sorretto da due monaci. Come il quadro di destra rappresenta la carità che i fedeli fanno al convento, così questo potrebbe rappresentare la carità che il convento restituisce ai fedeli che ad esso ricorrono. Giovi notare però che il foglio di carta che sta sul tavolo ed il calamaio lì pronto con la penna non escludono che si sia voluto invece indicare un atto d'ultima liberalità di qualche condottiero, o di qualche principe, in favore dell'ordine francescano.

Le due pitture sin qui descritte occupano la parte superiore dell'arcata. Nell'ampio rettangolo in basso, chiuso anch'esso da apposita cornice, è dipinta con figure grandi circa due terzi del vero, l'Ultima Cena. Il momento è solenne. Quasi tutti gli apostoli stanno in piedi, discorrendo sommessamente fra di loro, mentre Gesù comunica uno di essi, che si vede inginocchiato al di qua della mensa. Solo San Giovanni, chino sul tavolo, dorme vicino al Cristo, con il capo appoggiato sulle mani.

Le pitture palesano le caratteristiche del Quattrocento, massime per la parte decorativa costituita da ben appropriate cornici e da semplici festoni di foglie che corrono intorno alle arcate e fra le cornici che dividono le varie composizioni.

La parte superiore del dipinto, con figure assai più piccole del vero, sembrano migliori o almeno più accuratamente segnate di quelle che vediamo nella *Cena*. Il disegno alquanto sommario e scorretto nelle estremità specialmente, è compensato dalla bontà dell' insieme e da una certa nobiltà nella composizione.

Peccato che la scena grandiosa con la Crocifissione, nell'arcata di sinistra, sia stata spezzata e guasta per una finestra praticatavi or sono molti anni e per la quale gran parte del dipinto si è inesorabilmente perduto. In questa più che nelle scene dell'arcata vicina si nota una certa forza caratteristica, un grande movimento di figure, d'uomini e di cavalli, ridotte purtroppo quasi tutte in condizioni deplorevoli.

Nella *Crocifissione*, meglio che nelle scene allegoriche, si sarebbero potuti rilevare, io penso, i caratteri del maestro, anche perchè in essa egli aveva dovuto tener conto di molti elementi di cui ben poco o nulla noi vediamo nelle altre composizioni sue, come il paese, il cielo, il costume dei personaggi diversi, le foggie dei soldati, il tipo e le forme dei cavalli, che in questa grandiosa scena vediamo accennati in buon numero ed in proporzioni di circa due terzi del vero.

Perchè gli affreschi furono eseguiti ad un sol colore e precisamente con terretta verde lumeggiata di biacca, taluno fu indotto a ricordare, ma senza arrischiare supposizioni di sorta, che Paolo Uccello, il quale, stando al Vasari, non fu ignoto ai Malatesta, preferì in modo speciale tale sistema di pitture; ma io credo non sia il caso di menzionare il nome dell' insigne maestro fiorentino, il cui pennello nelle rozze pitture qui sopra descritte va escluso in modo assoluto. Ma

---

[1] « Certamente il papa, avverte ancora il T., si genuflette a Dio, e non al principe; ma pure quel massimo sacerdote inginocchiato a quel principe in piedi dinanzi a lui, quella mano divina, la quale pare indicare che la perpetrazione della signoria Malatestiana non deriva da graziosa concessione pontificia, ma da una autorità superiore a papi ed a re, ci fanno pensare alle lotte che, anche sotto i nostri Malatesta (per Cesena ottimi e civili reggitori), sostenne la sovranità laica contro l'ecclesiastica, e di cui sono tracce nelle irose ed ingiuste maledizioni di papa Pio II, l'umanista gaudente divenuto papa intollerante, contro Sigismondo di Rimini e Malatesta Novello di Cesena. Certamente, dopo il 1465, quando, morto l'ultimo nostro principe, la signoria pontificia si piantò plumbea e snervante sul nostro paese, non si sarebbe dipinta una tale allegoria. E se essa non fu cancellata subito, fu per quello spirito di ribellione che, come aleggiava sotto la tonaca di Savonarola, riparava all'ombra dei conventi francescani ».

neppure reputo facile cosa il potere, per via di confronti con altri dipinti del tempo o per induzioni, determinare il nome dell'autore di siffatte pitture, le quali tuttavia sembrano di scuola toscana, anzi di un giottesco in ritardo, il quale par che intenda il movimento dei nuovi tempi, ma non ha forze sufficienti per seguire con onore il nuovo indirizzo. Ma poi quando si rifletta che nel secolo XV non era infrequente il caso di monaci dilettanti di pittura, ardita potrebbe parere anche la semplice attribuzione degli affreschi Malatestiani a questa od a quella scuola.

Si riveli o no il nome del maestro che operò a Cesena verso la metà del secolo XV, le pitture testè scoperte in quella città non scemano per ciò di valore e d'importanza, dal lato storico particolarmente; ed agli amatori dell'arte e delle memorie patrie non resta che congratularsi con quanti — e in ispecial modo con l'ispettore degli scavi e monumenti del luogo — con quanti attendono con amore al ripristino di cose tanto pregevoli e intendono di bene conservarle, a maggior decoro della propria città e a vantaggio degli studiosi. Aggiungo infine che la nobile impresa mercè cui la bella costruzione Malatestiana si ripresenterà tra non molto nella sua interezza ed eleganza, merita non solo il plauso degli intelligenti, ma anche l'aiuto morale e materiale del Governo, al quale è affidata particolarmente la conservazione del patrimonio artistico nazionale.

Cesena, gennaio 1902.

E. CALZINI.

NOTIZIE DELL'UMBRIA.

Intagli in legno del coro della chiesa di San Pietro a Perugia [1] è il titolo d'un'elegante cartella di sessanta grandi tavole in cui sono riprodotti, da buone fotografie degli scultori U. Moroni e O. Biagetti, l'insieme e i particolari dei due seggi di Benedetto di Giovanni da Montepulciano (1556) e del magnifico coro, lavorato da Stefano da Bergamo con l'aiuto di Niccolò da Cagli, di Battista da Bologna e di altri (1535), e del bellissimo leggio dei maestri Ambrogio, Battista e Lorenzo (1536); a cui sarebbe stato desiderabile che gli egregi artisti avessero aggiunto anche la riproduzione delle tarsie, specialmente di quelle che adornano la porta e che sono opera egregia di fra Domenico da Bergamo.

Quanto ai disegni di questi celebri intagli, il chiaro prof. G. Donati, nella sua breve prefazione, ha creduto ozioso lo spendere anche poche parole sull'antica tradizione che li attribuirebbe a Raffaello, a quella stessa maniera che l'altro notissimo coro di Sant'Agostino, nella stessa Perugia, si vuole condotto da Baccio d'Agnolo secondo i disegni del Perugino. Che quelli del coro di San Pietro siano di Raffaello, non sembra possibile; ma che vi si veda la sua influenza e l'imitazione qualche volta apertissima di disegni suoi, non si può negare: basta, fra l'altro, dare un'occhiata alla scena della morte d'Anania in uno dei quattro medaglioni del leggio, che ricorda in tutto uno dei cartoni per gli Arazzi della Sistina.

[1] Torino, Casa editrice, con stabilimento eliotipico, dell'ing. G. Molfese, 1902.

La Riunione artistica perugina aprì anche nello scorso autunno la consueta esposizione, dove, vicino a opere, non sempre nuove, d'illustri soci italiani e stranieri, figuravano parecchie nuove e notevoli opere d'artisti umbri, tra cui, per ragioni di spazio, non posso ricordare che i più insigni e più ammirati, quali il Rossi Scotti e il Bruschi; il primo de' quali espose alcuni ritratti e due soggetti campestri; l'altro, due ritratti e i bozzetti delle quattro figure allegoriche dipinte nel nuovo ufficio delle poste e dei telegrafi.

Di una conferenza del Venturi sulle opere di Donatello, tenuta a Perugia nel teatro del Pavone, per invito della « Dante Alighieri » e della « Croce rossa », non mi è permesso dir qui tutto quel che vorrei: dirò solo che l'applauditissima conferenza fu illustrata da nitide proiezioni fotoelettriche che fecero passare dinanzi agli occhi dello scelto e numeroso uditorio tutti i capolavori del grande fiorentino.

Nella chiesetta dell'Annunziata vanno ammirati i sette quadri del prof. Domenico Bruschi, che da poco ha condotto a termine, dopo lunghi e accuratissimi studi, queste pitture che sono certo tra le sue migliori per originalità di composizione e vigore e finezza di fattura: ma per esse rimando i lettori all'opuscolo illustrativo che ne sta scrivendo l'egregio prof. Donati. Nei prossimi fascicoli poi farò cenno anche di altri nuovi lavori dei più segnalati artisti della nostra regione.

Per un monumento al Perugino non può ancora bastare la somma raccolta ormai da molti anni, e perciò la Riunione artistica perugina, venendo con giovanile entusiasmo in aiuto del vecchio Comitato, ha pensato felicemente di provvedere alla somma ancora mancante con una sottoscrizione fissa a una lira, che, largamente diffusa tra gli artisti, gli amatori, gli studiosi di tutti i paesi civili, darà, si spera, il buon risultato che è necessario per render finalmente questo tributo d'onore al glorioso maestro di Raffaello. La detta Riunione ha deliberato anche di aprire un concorso tra gli artisti umbri per un *busto al Pinturicchio,* secondo il ritratto che di sè ha lasciato il pittore stesso nei noti affreschi della cappella Baglioni a Santa Maria Maggiore di Spello. Questo busto ver-

rebbe collocato nella pinacoteca di Perugia; ma si potrebbe osservare la sproporzione tra una statua al Perugino e un semplice busto al Pinturicchio, che difficilmente può giudicarsi inferiore e a molti sembra anzi addirittura superiore al Vannucci. Il Venturi perciò vagheggerebbe l'idea d'un bel monumento ai principali rappresentanti della scuola umbra: Fiorenzo di Lorenzo, il Perugino, il Pinturicchio, lo Spagna.

L'Accademia perugina di belle arti, fondata nel 1573 da Orazio di Paris Alfani, dopo molte peregrinazioni in vari e quasi sempre disadatti locali, ha inaugurato — con uno splendido discorso dell'on. Pompilj sull' « Ufficio civile dell'arte » — la sua nuova e magnifica residenza nell'antico convento di San Francesco al Prato. Così finalmente hanno avuto degna collocazione le sue ricche e importanti collezioni di disegni, di quadri, d'incisioni, e specialmente la grande galleria dei gessi, iniziata da Vincenzo Danti, allievo di Michelangelo, che mandò in dono le sue riproduzioni delle celebri statue allegoriche, poste dal suo grande maestro sulle tombe medicee, e poi continuata sempre o a cura dell'Accademia o per doni anche di celebri artisti, come il Canova, che dette il gruppo delle *Grazie,* e il Thorwaldsen, che mandò il suo *Pastore.*

I Musei artistici di Perugia hanno bisogno anch'essi di più adatta collocazione, trovandosi ora a disagio in alcuni locali dell'Università, che ha sempre maggior bisogno di spazio pei suoi gabinetti scientifici; tanto che il celebre sarcofago cristiano del IV secolo e l'importante altare con ciborio del IX secolo restano ancora, quasi nascosti, dietro un tendone nell'abside dell'antica chiesa ora ridotta ad aula magna. Mentre, infatti, le collezioni etrusche e romane sono state ordinate dal prof. Girolamo Donati, quelle medievali e del Rinascimento aspettano tuttavia, da gran tempo, di essere studiate, ordinate e catalogate con intelletto d'arte e rigore scientifico. Poichè, oltre i due rari monumenti già accennati e tanti e tanti altri oggetti pieni d'interesse, vi sono parecchi lavori d'oreficeria di Cesarino del Rossetto e alcune opere d'Agostino di Duccio e una gran miniatura, attribuita a Giulio Clovio, e il primo getto d'uno stupendo ma poco noto bassorilievo in bronzo, rappresentante la *Flagellazione di Cristo,* che finora era stato attribuito al perugino Vincenzo Danti, ma che va rivendicato, secondo quanto scrive nel presente fascicolo il Venturi, al Verrocchio.

L'arte a Bettona è il titolo d'un elegante opuscolo pubblicato per le nozze Aganoor-Pompili dal dotto prof. Oscar Scalvanti, che ci offre una bella e colorita illustrazione di varie opere d'arte conservate in quel piccolo Comune. Il quale, fra le altre cose degne di osservazione, può vantare un'*Assunzione,* attribuita a Taddeo Gaddi, nella chiesa di Santa Maria Maggiore; una Madonna tra i santi Manno e Girolamo, attribuita al Perugino, in Santa Caterina; un Sant'Antonio, dello stesso, ora nel piccolo Museo; e nella chiesa di San Crispolto un Arcangelo Michele, della fine del secolo XV, che lo Scalvanti crede di Fiorenzo di Lorenzo, per la grande somiglianza con la figurina dello stesso arcangelo in un tondo della predella appartenente al quadro n. 2 nella sala di Fiorenzo, alla pinacoteca di Perugia, e finalmente, nella già ricordata chiesa di Santa Maria Maggiore, un quadro con Sant'Anna che implora la protezione della Madonna pei Bettonesi colpiti dall'ira divina, già attribuito allo Spagna e a Tiberio d'Assisi, ma che il cav. Bianconi credeva di poter dare a un ignoto Ciancio di Pinturicchio (1518), riferendo, un po' forzatamente, al detto quadro un documento da lui trovato nell'Archivio comunale di Bettona, dove pur si accenna ad altri dipinti dello stesso artista.

G. U.

NOTIZIE ROMANE.

L'esposizione di bianco e nero. — Una grande esposizione si sta per inaugurare a Roma, l'esposizione di bianco e nero, di disegni e d'incisioni promossa dalla Società degli amatori delle arti belle. Le adesioni sono numerosissime, e dimostrano l'interesse degli artisti d'ogni paese per questo tentativo dell'associazione romana. L'elenco degli aderenti è ormai il libro d'oro dell'arte europea.

L'esposizione delle stampe francesi del secolo XVII. — Nel gabinetto nazionale delle stampe, a Roma, nel palazzo Corsini, si è aperta l'esposizione delle incisioni francesi del secolo XVII; i superbi ritratti di Roberto Nanteuil, le bizzarre finissime rappresentazioni del Callot, le vedute di paese di Claudio di Lorena piene d'aria e di trasparenza, gli artifici ingegnosi del Mellan, ecc., trasportano in pieno Seicento, alla corte di Luigi XIV, tra dame e gentiluomini, commedianti italiani e lanzichenecchi. È una ricostruzione ideale della vita francese nel secolo XVII, che a traverso quelle opere del bulino gli studiosi possono fare facilmente e bene.

Una vendita di opere d'arte. — La ditta Sangiorgi, in aprile, farà una vendita all'asta pubblica di oggetti d'arte, tra i quali primeggiano quelli d'una raccolta faentina. Dato un rapido sguardo a quegli oggetti, abbiamo riconosciuto un autentico Botticelli, un'opera giovanile di questo sovrano maestro, del tempo in cui seguiva le orme di Filippo Lippi. La critica poteva supporlo ispirato nella sua giovinezza da Fra Diamante; ma ecco che l'apparizione di questo quadro viene a smentirla e a ricondurla invece all'antico testo vasariano. A Monaco di Baviera, nella galleria Reale, vi è una

Madonna col Bambino di Filippo Lippi, la quale servì certamente di modello a quest'opera del Botticelli, e la diamo qui riprodotta perchè serva a riscontro di essa. La composizione è la medesima nei due quadri; tando ogni particolare della forma; e pur conservando lo stesso fondo roccioso, abbassò la linea dell'orizzonte, perchè meglio spiccasse nel cielo luminoso la testa soave della Madonna, circonfusa da un nimbo

Botticelli: La Vergine col Bambino. In vendita presso la Ditta Sangiorgi di Roma

la Madonna è ugualmente atteggiata, e il Bambino sembra mosso ad accarezzare la madre per distrarla dal pensiero doloroso che le fa chinare il capo. Ma il Botticelli ha largito tutta la sua delicatissima grazia alla Vergine, trasformando il drappo a cuffia, che le ricopre la testa, in un velo trasparente, dando allo sguardo della Divina una direzione precisa, nobili- a luci d'oro, dietro cui veleggiano le nubi. È la *Madonna del roseto,* della galleria degli Uffizî, ma nella sua forma prima e semplice, con una forza naturalistica del Bambino potentissima, con un' intimità di espressione che non ha pari. Il Botticelli qui non è ancor tutto parato a festa, ma i colori più belli già adornano questa *maiestate,* dal bel rosso di rubino

della tunica della Vergine a quella color di viola del Fanciullo; il Botticelli non ha fatto ancora le grandi composizioni allegoriche decorative, ma già mostra una forza di segno, una diligenza, un ardore tutto giovanile di ricerca e di verità. Filippo Lippi, il maestro di Botticelli, dava alle sue imagini la cocolla monacale; lo scolaro recava loro i fiori di grazia, di gentilezza umana. Qui ritrae l'angustia materna e l'angustia del Figlio, nell'intima corrispondenza degli affetti che traluce negli sguardi; la Vergine pensa tristamente all'avvenire del frutto delle sue viscere, e il Bambino interroga, si affligge, e commosso par che inviti la Madre a vivere con lui, delle sue carezze, dell'amor suo. Dire della bellezza del quadro sarebbe troppo lungo discorso; qui il pittore rese con una cura infinita ogni cosa, i bei capelli castani sotto il velo della Vergine, i lineamenti delicati di lei avvolti in un'ombra dolcissima; quelli robusti e sani del Bambino; la mano materna tinta leggermente di rosa, favata, graziosa; insomma in questo idilio è una dolcezza, una soavità di forme e di pensiero che non ha riscontro. Altri vanti il quadro religioso, che fu già di casa Chigi; innanzi a questo, esso parrebbe senza evidenza e senza forza, chè il giovane Botticelli qui dava tutta l'anima sua, tutta la piena dei suoi affetti, la sapienza delle sue forme.

Un altro quadro attribuito al Botticelli rappresenta il *Battesimo di Cristo,* ed è purtroppo una tempera guasta, ma ne' tratti ancor sani, lascia scoprire eleganza e forme proprie dell'arte botticelliana. È uno de' suoi ultimi quadri, quando il maestro piagnone piegava, torceva le sue figure; quando ritraeva come spaventata l'Annunciata degli Uffizi di Firenze all'annuncio dell'Arcangelo; quando faceva cadere sulla salma del Cristo, ritratta nel quadro dell'antica pinacoteca di Monaco, le pietose Marie. Qua e là nelle forme guaste e terree, guizzano le luci dell'antico colore; e si potrebbe augurare che un riparatore, tenendo conto d'ogni traccia, rianimasse la composizione divota.

Filippo Lippi: La Vergine col Bambino
Monaco, Reale Galleria

Insieme con questi quadri, figurano una *Sacra Conversazione* del primo periodo di Vincenzo Catena, eseguita come ad intarsio; un ritratto di Bartolomeo Veneto, in ricco costume; l'altro di Eleonora di Toledo, sposa di Cosimo I de' Medici, col figlio Ferdinando I, replica questo con varianti del noto dipinto di Agnolo Bronzino nella galleria degli Uffizi.

Oltre queste opere importanti ed altre che ci auguriamo di vedere a ornamento dei patri istituti, vi sono terrecotte, avori, maioliche, bronzi, marmi preziosi, de' quali riparleremo, perchè interessa a *L'Arte* di tener nota fedele di tutto quanto vi è d'importanza storica per noi, mentre passa e s'avvia per luoghi lontani.

Due scatole d'avorio principalmente hanno attirato la nostra attenzione, per la somiglianza strettissima che hanno con le cassettine e i cofanetti del tesoro della Cappella Palatina a Palermo. Ricordiamo tra le altre la cassetta illustrata dal Di Marzo [1] con figure di falconieri in costume di musulmani, con un fiorame fiancheggiato da uccelli, con cervi che corrono per il campo, con volatili in alto, così come in questa scatola cilindrica Delle cassette eburnee di Palermo si ha un'indicazione nell'inventario della Cappella in data delli 19 dic., VIII ind., 1309; ma che sieno precedenti a quell'anno non c'è dubbio, e il Di Marzo stesso inclina a crederli del tempo di Federigo II. Quando però si mettano quei disegni, che tengono tanto della forma persiana, a riscontro coi dipinti delle travature delle minori navate della Cappella Palatina, potremo trasportarne la fattura al tempo del normanno Guglielmo I.

Notiamo anche che il disegno delle figure ha riscontro evidente con le ceramiche raccolte per i musei inglesi, scavando nelle pianure di Teheran, là dove sorgeva l'antica città di Rey o Rhagès. Anche di recente uno dei vasi trovati in quel luogo, entrato a far parte delle collezioni del Louvre, è adorno di figure di donne sedute in atto di suonare, come si vedono ne' soffitti della Cappella Palatina E per noi non v'è dubbio che la teca cilindrica, avuta dal Sangiorgi insieme con gli oggetti del museo Guido di Forlì, sia un prezioso documento dell'arte arabo-persiana importata nella Sicilia nel secolo XII.

Vincenzo Catena: Sacra Conversazione. In vendita presso la Ditta Sangiorgi di Roma

Tra le terrecotte vi sono alcuni busti, frammenti di una *Deposizione*, che richiamano l'arte di Alfonso

[1] *Di una cassetta d'avorio nella Real Cappella Palatina di Palermo.* Ricerche storiche. Palermo, tip. dello Statuto, 1887.

Lombardo, che a Ferrara, al principio del secolo XVI, fu al servizio degli Estensi, e tenne il campo nella scultura; tra i marmi, una vasca, esemplare perfetto dell'eleganza dei primi decenni del secolo XVI, con conchiglie variamente scolpite, e due rilievi, opera certa di Alfonso Lombardi. Anni fa alla vendita Spitzer, a Parigi, furono venduti cornici e fregi d'una finezza così prodigiosa, d'una eleganza così classica negli ornati, da produrre le maggiori meraviglie. Un giornale de' curiosi a dimanda e risposta chiese della provenienza di quei marmi, recanti in una tabellina la scritta stessa, che si legge nella cartella appesa all'albero, che è in uno di questi rilievi: AL. D. III. Diamo ora la risposta: per Alfonso I, terzo duca di Ferrara, furono eseguiti que' marmi e questi rilievi; stettero tutti a ornamento de' camerini di quel principe nel castello di Ferrara, là dove i baccanali di Tiziano rallegrarono le pensose figlie di Renata. Nel 1598, quando Clemente VIII strappò Ferrara agli Estensi, questi trasportarono a Modena quanto più

Rappresentazione di una teca eburnea del secolo XII
In vendita presso la Ditta Sangiorgi

Rilievi di Alfonso Lombardi
In vendita presso la Ditta Sangiorgi di Roma

poterono degli arredi del loro castello e de' marmi. Parte di essi, furono, più tardi, e mentre sulle fondamenta del castello modenese si costruiva la reggia dell'Avanzini, trasportati a Sassuolo, nella villa degli Estensi, che divenne modernamente proprietà del visconte d'Espagnac e quindi de' Finzi. Ora i nuovi proprietari vendettero molte delle cose gettate qua e là alla rinfusa nella villa, e tra le altre i bei marmi scolpiti che si videro alla vendita Spitzer, e che furono illustrati nella *Gazette des Beaux-Arts*. Di ciò possiamo andare sicuri, per il ricordo di stampe in gesso da noi vedute a Modena, e che si dicevano ricavate da quelle sculture. I rilievi, ora in vendita, formavano evidentemente parte di quella superba decorazione; e sono saggio delle eleganze che Alfonso I, duca di Ferrara, principe e artista, profondeva intorno a sè.

A. Venturi.

Vasca del secolo XVI. In vendita presso la Ditta Sangiorgi di Roma

RICORDI.

FRANCESCO SAVERIO KRAUS.

L'Italia ebbe un grande amico vissuto nel culto de' suoi grandi, tra le opere di Dante e del Petrarca, e nello studio della sua storia dalla redenzione cristiana alla redenzione nazionale: quello fu un nobile uomo, un sacerdote nel suo vero altissimo senso della parola, un pensatore che univa nell'armonia della sua mente la religione, la patria e l'arte.

È morto Francesco Xaverio Kraus il giorno 28 dicembre 1901, in terra italiana, a San Remo, e ora riposa a Friburgo, là dove dalla cattedra universitaria parlò di archeologia e di storia dell'arte, sollevando le giovani menti ai più puri ideali del vero e del bello. Nacque il 18 settembre 1840 a Treviri e fu educato nell'amore dell'arte da suo padre miniatore, nell'amore dell'antico dai ricordi romani che gli stavano innanzi nelle rovine di palazzi, di terme e della « porta nigra », come dalle vetuste chiese cristiane ricolme di tesori che s'innalzano solenni sulle rive della Mosella. A nove anni, il fanciullo lesse Aristotile; a Bonn e a Friburgo nel Breisgau compì gli studi filologici e teologici.

Consacrato prete dalla piccola Pfatzel, parrocchia nei dintorni della sua città natale, corse più volte in Francia, dove strinse rapporti con uomini eminenti del partito cattolico liberale; professore nel 1872 di archeologia e d'arte cristiana all'università di Stra-

sburgo, nel 1878 di storia della Chiesa a Friburgo, suscitò gli entusiasmi, spiegando le manifestazioni dell'arte in rapporto con gli scritti dei Padri, con la liturgia ecclesiastica, con la vita sociale.

Pubblicò un manuale di storia ecclesiastica, la Roma sotterranea, l'enciclopedia delle antichità cristiane, dimostrando una cognizione così ampia e sicura di tutto il campo delle ricerche archeologiche sui primi secoli del cristianesimo da essere messo a pari col De Rossi e col Le Blant. Già a Strasburgo, sull'esempio di questi maestri aveva dato mano alla raccolta delle iscrizioni cristiane delle province renane, alla descrizione critica di tutti i monumenti storico-artistici d'Alsazia e di Lorena, che fu edita in quattro volumi dal 1876 al 1882; e quindi a quella dei monumenti artistici del granducato di Baden, pubblicata dal 1887 al 1898 in sei volumi. Contemporaneamente, l'infaticabile uomo illustrava le miniature del Codice d'Ecberto a Treviri, gli affreschi del x secolo in San Giorgio a Reichenau e quelli di Sant'Angelo in Formis presso Capua. Ed in tutti questi lavori dimostrò come storico dell'arte uno scopo ben più ampio e moderno di tanti suoi predecessori e compagni che non escirono fuori da limitazioni ristrette di tempo.

Studiare i monumenti primitivi del cristianesimo e quindi gl'influssi che esercitarono, le reminiscenze che apportarono dentro all'arte medioevale; e in questa vedere il trasformarsi, il mutare dello spirito cristiano nella forma dell'arte: tale fu il fine profondo del grande maestro, dello storico chiamato a trattare dei grandi problemi della vita religiosa e sociale. Un'opera d'arte era per lui un prezioso documento che il teologo e lo storico dovevano leggere; conteneva recondite idealità, che il pensatore doveva scoprire ne' segni più lievi. Ma, per iscoprirle conveniva addentrarsi nella storia politica, religiosa, letteraria del medio evo; ed egli vi si addentrò e produsse opere su Dante e Petrarca degne d'onore, dimostrando l'universalità del suo spirito e della sua scienza.

A corona del suo lavoro, negli ultimi anni, pensò a comporre la storia dell'arte cristiana, che è rimasta incompiuta. Non si può dire che le ultime parti corrispondano alle prime, alla esposizione così chiara dello sviluppo dell'arte primitiva cristiana; ma in ogni modo vi si palesa sempre l'erudito impareggiabile, il pensatore profondo, un grande architetto della storia dell'arte. L'iconografo prende spesso il posto dell'artista; ma l'iconografo gode, apprezza, si esalta, pur guardando da un punto di vista meno diretto. Il filosofo della storia ragiona e, ragionando, sogna il connubio della religione col progresso civile, l'accordo della Chiesa con la società. Con questo ideale nella mente e nel cuore, si dedicò al sacerdozio; con questo ideale è morto, dopo aver per esso combattuto da eroe sulla cattedra, sui giornali, con i libri. Anche in questi ultimi anni ha combattuto, non domo nè dal male che lo struggeva, nè dall'opposizione di potenti. Alla grand'anima, pace; al suo lavoro, il frutto!

ADOLFO VENTURI.

ADOLFO VENTURI, *Direttore* – ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo.*

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

DUE OPERE

DEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO

NUOVAMENTE ILLUSTRATE

PROVENGONO da due cittadini, benemeriti entrambi per la loro attività intelligente, spiegata in diverso modo a profitto del paese, entrambi amanti appassionati dell'arte e delle istituzioni che vi si riferiscono. E non a parole soltanto, ma coi fatti, come si può rilevare dai loro doni al Museo artistico cittadino, che si dànno qui per la prima volta riprodotti da buone fotografie. È un'opera di pittura la prima, di plastica la seconda.

Per poco che uno sia famigliare con l'arte lombarda dei bei tempi, non tarderà a ravvisare la mano di Ambrogio Borgognone nella pietosa figura del San Girolamo penitente, che, come già sanno i lettori di questo periodico, fu regalato alla pinacoteca del museo artistico municipale di Milano, nel superbo castello visconteo sforzesco, dal comm. Luca Beltrami, nel giorno istesso che gli fu consegnata dalla rappresentanza municipale la medaglia d'onore per l'illuminata sapienza e l'amore col quale egli da anni si dedica al ristauro dell'insigne sede degli antichi duchi di Milano.

Il quadro, dipinto sulla tavola, misura in luce cm. 54 di larghezza per 99 di altezza. Come di prammatica, il santo è rappresentato con la destra munita di una pietra per battersi il petto in atto di penitenza, mentre nella sinistra tiene un crocefisso che sta contemplando con mesta compunzione; a' suoi piedi, da un lato, il fido leone accovacciato e un libro aperto, dall'altro un teschio quale simbolo del *Memento mori*. Nel fondo un paesaggio aspro e roccioso con una grotta nel mezzo. Tutto spira ascetismo e rinunzia alle vanità del mondo in questo quadro del pittore religioso per eccellenza. Il tipo del santo, dalla bella testa pittoresca con la sua fronte alta e la lunga barba, è quale si riscontra spesso nei quadri del Borgognone. Lo vediamo anzi quasi ripetuto in altra tavola, alquanto più alta e più stretta, proveniente dalla raccolta del nobile signor Francesco Baglioni, ora incorporata alla civica pinacoteca di Bergamo. Nè molto dissimile è la figura del penitente da quella rappresentata nel trittico che decora un altare della chiesa di Santo Spirito a Bergamo, trittico tuttora munito della sua bella ed appropriata cornice del tempo, recante la data 1508 e la dedica del devoto Domenico Tasso. Dove si avverte di quanto prestigio si presentino circondate le opere di pittura, quando ci siano tramandate munite del loro adeguato compimento architettonico ed ornamentale, escogitato pur esso generalmente dagli autori stessi, in modo che l'opera nella sua integrità abbia a corrispondere ad un concetto perfettamente

armonico.[1] Della qual cosa ben si sentì compreso il donatore del quadro di che ci occupiamo, da che provvide appunto perchè venisse a figurare in una squisita cornice ideata a seconda dello stile dei primordî del cinquecento ed eseguita appositamente dal noto intagliatore e indoratore Giovacchino Corsi di Siena, tanto abile nell'imitare le forme e le dorature delle cornici antiche.

A bene ristabilire poi l'armonia borgognonesca contribuì pure per la sua parte l'opera provvidenziale di un artista quale il restauratore prof. Luigi Cavenaghi, sempre pronto a nascondere sè stesso in simili lavori, pur di far trionfare l'opera dell'autore originale affidato alle sue cure.

Della provenienza del quadro non si sa altro se non che pervenne in proprietà dell'architetto Luca Beltrami, dopo avere appartenuto ad altre raccolte private in Milano. In origine avrà fatto parte certamente di qualche pala d'altare a più scomparti. Quanto al tempo a cui va assegnata, crediamo si debba ritenere corrispondente all'età provetta dell'autore, ossia al primo decennio del XVI secolo, quando si riscontra nella sua tavolozza un'intonazione alquanto più calda, nel suo modellato qualche cosa di più molle di quanto apparisce anteriormente nella sua cosidetta maniera grigia.

Ora, lo schietto rappresentante dell'antica, pura arte ambrosiana si affaccia al visitatore in ottima luce sopra un piedestallo a canto alla prima finestra del vasto ambiente destinato ad accogliere le opere di pittura antica nel civico museo milanese, secondo l'ottimo criterio adottato dal direttore G. B. Vittadini di far figurare tutte le cose più scelte della quadreria, isolate di fianco ai finestroni che in doppia serie illuminano la vasta sala dai due lati longitudinali.

Le pareti, invece, eccezione fatta delle notevoli serie di affreschi e di qualche altra opera importante di grandi dimensioni, accolgono le molte cose di valore puramente decorativo, che non dovevano mancare, come ben si comprende, in una raccolta formata nel processo del tempo, massime da lasciti di privati, e alla quale si attaglia giustamente il proverbio che *a caval donato non si guarda in bocca.*

Fortunatamente a Milano non sono venuti meno i buoni cittadini, pronti ad arricchire quando che sia, con nuovi generosi doni, la schiera ancora un po' tenue dei capi degni di stare nei posti privilegiati, già indicati.

* * *

L'opera di scultura consiste in un alto rilievo in terracotta colorita, cortesemente dedicata al municipio di Milano dal concittadino comm. C. Benigno Crespi e trovasi ora esposta nella sala riservata alle terrecotte lombarde nel Museo archeologico, precisamente sotto i magnifici mascheroni provenienti da Cremona, anteriormente pervenuti in dono mercè la munifica generosità di altro concittadino, il prof. Elia Lattes. È racchiuso entro un fondo quadrangolare, delle dimensioni di cm. 56 in altezza per 43 di larghezza, e reca rappresentata la Madonna seduta col Bambino sulle ginocchia, intento a nutrirsi al seno di lei, la quale stende il braccio destro in atto di benedizione verso il capo di un devoto, qualificato per un certosino, dai panni bianchi che indossa; dietro di lui, in fine, sorge una santa protettrice, probabilmente Santa Caterina, a giudicare dall'abbigliamento bianco e nero, in quella di presentarlo alla Vergine stessa. Sul fondo si svolge dipartendosi dal devoto una fettuccia, o nastro, nel quale si decifra la seguente iscrizione: *A divina Mater! fiat tibi sicut vis,* in

[1] Non è partecipe dell'armonia originaria tuttavia la nuova stridente doratura.

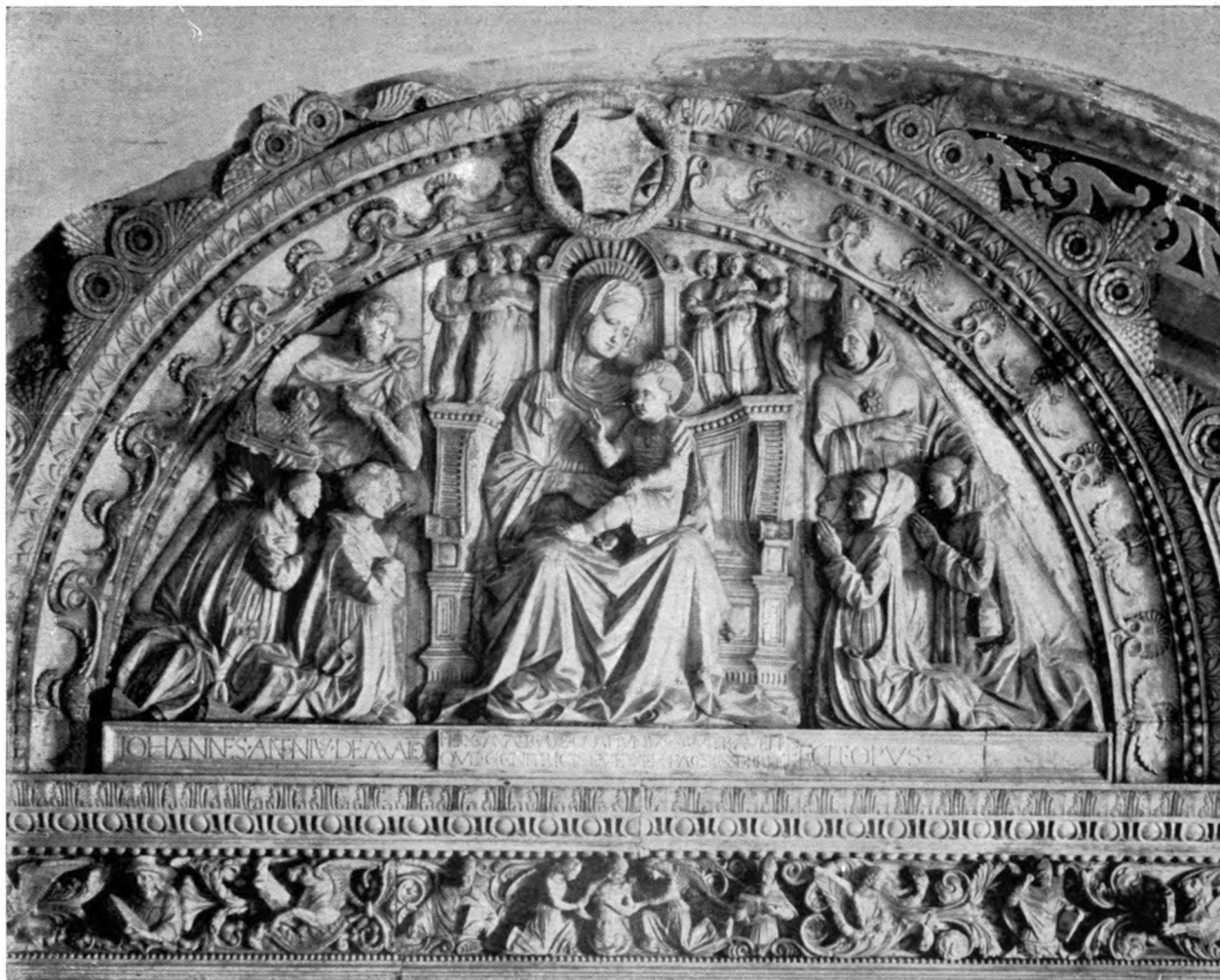
A Bergamo, per vero dire, non solo nelle chiese, ma nella pinacoteca stessa non è peranco penetrato il giusto senso dell'accordo che si richiede fra le tinte dei quadri antichi e la doratura delle rispettive cornici. Insegnino fra altro quelle appositamente fatte eseguire pei due preziosi quadri del *San Sebastiano* di Raffaello e della *Madonna* del Mantegna, nei riparti Lochis e Carrara, le quali, del resto, lasciano da desiderare anche nel modello dell'ornato.

Ambrogio Borgognone: San Girolamo penitente. Milano, Museo artistico municipale
(Fotografia Montabone)

relazione forse all'annunzio, fattole anteriormente dall'angelo, del prossimo avvenimento della nascita del divino Bambino. Questa iscrizione tuttavia ha l'apparenza di essere rifatta, o per lo meno rimaneggiata posteriormente, come lo deve essere stato in genere l'intonaco a colori diversi ond'è ricoperta tutta la terracotta. Checchè si voglia pensare del resto della

Giovanni Antonio Amadeo: La Vergine col Bambino, una santa e un devoto
Milano, Museo artistico municipale
(Fotografia A. Ferrario)

maggiore o minore attendibilità della coloritura dell'opera, come lavoro di plastica essa proclama altamente per suo autore il celebre scultore pavese Giovanni Antonio Amadeo. E non ad altri che a lui va riferita la lettera *H* che vedesi leggermente scalfita sul suolo nell'angolo a destra in basso, sia che si voglia ritenere segnata dall'autore stesso, sia da altri in tempo posteriore, alludendo al nome di Homodeo, corrispondente a quello di Amadeo.

Dove sarebbe bensì da osservare che la forma latina del suo nome non si è riscontrata finora se non negli anni più provetti della sua vita, mentre quest'opera accenna a' suoi primordî, per la somiglianza di stile con le sculture della porta che mette dalla chiesa della Certosa di Pavia al piccolo chiostro, da lui eseguita a vent'anni circa, nel 1466. Che la ter-

Giovanni Antonio Amadeo: La Vergine col Bambino, circondata da monaci
Certosa di Pavia: Lunetta della porta del chiostro piccolo
(Fotografia Brogi)

racotta poi in origine sia venuta dalla stessa Certosa, è cosa che si può ritenere per certa, com'è pure più che probabile ch'essa fosse il frutto di un voto fatto da uno dei monaci alla Vergine e avesse servito d'ornamento ad una delle loro abitazioni, non altrimenti da quello che accadde per parecchi quadri dipinti, dei quali già ci è occorso di parlare in questo periodico, illustrando alcune opere del Borgognone.

Nè sarebbe fuori di luogo il pensare che avesse servito di prova al giovane artista per mostrare quello ch'egli sapesse fare prima di essere impegnato nel lavoro di molto maggiore importanza della porta marmorea surriferita. O non vi si scopre forse una semplicità, un sentimento ingenuo, un fare ancora alquanto impacciato, quale si addice bene ad un giovane principiante nella sua carriera?

Le somiglianze con la lunetta della Certosa, poi, chi non le vede nei tipi delle teste, dalle vaste fronti, nella conformazione del corpo del Bambino, nelle pieghe dei panni, sen-

sibilmente più semplici e meno trite di quelle che lo scultore usò nelle opere degli anni più maturi e financo nel portamento di una certa rigidezza primitiva, manifestantesi nella figura del monaco, che ricompare forse nella schiera di quelli condotti in marmo nella lunetta?

L'alto rilievo ora entrato ad arricchire le raccolte del museo archeologico di Milano è forse l'unico esempio di un lavoro in terracotta eseguito dall'Amadeo. Quando, e per quali vicende sia stato tolto alla sua primitiva destinazione ed abbia abbandonato la Certosa, s'ignora.

Una diecina di anni or sono, o poco più, si trovava nelle mani di un antiquario in Milano, ora defunto. Da lui lo acquistò il negoziante di antichità, cav. Achille Cantoni, e lo vendette alla sua volta al noto amatore berlinese, signor Adolfo von Beckerath.

Al comm. Crespi, che già in casi precedenti aveva dato l'esempio — più unico che raro fra noi — di saper richiamare dall'estero in Italia pregevoli opere d'arte, era pure riservata la felice ispirazione di far tornare in patria un capo così interessante per la storia della scultura lombarda.

Nella sua cospicua galleria egli già possedeva un quadretto d'ignoto pittore lombardo della prima metà del quattrocento, di quasi analogo soggetto — una Vergine col Bambino, cui viene presentato da Santa Caterina un devoto Certosino. [1] L'opera di plastica le formava un piacevole riscontro; ond'è tanto più da encomiare l'atto disinteressato col quale risolvette di privarsene a beneficio dell'istituto cittadino.

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Trovasi descritta ed illustrata nell'opera di ADOLFO VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano,* a pag. 219.

LA GIOSTRA MEDICEA DEL 1475

E LA « PALLADE » DEL BOTTICELLI

PIÙ d'ogni altra giostra fiorentina l'arte squisita di un umanista poeta rese celebre quella che si combattè in Firenze il 28 gennaio 1475 e fu vinta dal minor figlio di Piero il Gottoso, Giuliano de' Medici. Le stanze, pur con dilettevole copia di episodî, non ne descrivono che i preliminari; la continuazione dell'opera sembra interrompesse (e fu forse fortuna per l'arte) la tragica uccisione del giovinetto mediceo nella congiura dei Pazzi. Ma dove per il soverchio dolore non bastò l'opera del poeta, supplì l'industre attività di moderni studiosi, che, nel carteggio mediceo e in altri documenti del tempo, rintracciarono testimonianze a completare il racconto polizianesco.[1] E che alla giostra, splendida per la magnificenza degli abiti e degli arnesi, non mancasse il concorso dell'arte già sapevamo da un elenco di lavori forniti dal Verrocchio alla famiglia dei Medici.[2] « Per dipintura d'uno stendardo ch. 1° spiritello per la Giostra di Giuliano », dice la notizia dell'elenco, e il Fabriczy così la commenta: « La giostra per la quale il Verrocchio dipinse lo stendardo in discorso — opera di cui in nessuna delle sue biografie troviamo cenno — prese nome da Giuliano de' Medici perchè apparecchiata da lui, ecc.... Benchè anche questo torneo fosse celebrato in un poema, non s'impara da esso (perchè interrotto) nulla riguardo alla rappresentazione dipinta sullo stendardo di Giuliano ». Ora, pazientemente cercando fra i manoscritti magliabechiani, mi fu dato ritrovare in un codice miscellaneo una descrizione in prosa della giostra di Giuliano, simile, per la distribuzione e l'abbondanza delle notizie, a quella che della giostra di Lorenzo pubblicò nel Borghini il Fanfani.[3] Certo la descrizione fu stesa da uno che non solo osservò, ma ebbe anche agio di precisare minutamente le sue osservazioni; forse gli stessi Medici gliene dettero l'incombenza. Però, nell'esemplare che ci è rimasto (magl.-strozz. II, IV, 324), la descrizione non è completa, è mancante del principio, e, come vedremo, non enumera tutti i giostranti. Infatti, in una lettera di ser Niccolò Michelozzi,[4] fra i giostranti sono annoverati: Giuliano, Luigi, Benedetto, Andrea Carnesecchi, Jacopo Pitti e Piero degli Alberti; anzi Jacopo di messer Luca Pitti, per concorde testimonianza dei cronisti contemporanei, riportò nella giostra il secondo onore. Fra tutti, i giostranti furono ventidue, compresi gli uomini d'arme; nella

[1] Vedi DEL LUNGO, *La Giostra di Giuliano* in *Florentia*. Firenze, 1897. Pag. 391-412.

[2] L'elenco fu presentato dopo la cacciata dei Medici da Firenze (27 gennaio 1496), ed è conservato in copia nell'archivio della galleria degli Uffizî. Fu pubblicato prima dal Semper (*Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, I, pag. 360 e seg. 1868), poi più correttamente dal Fabriczy (*Andrea del Verrocchio ai servigi dei Medici*, nell'*Archivio storico dell'Arte*, anno I, fasc. 3).

[3] *Ricordo di una giostra fatta in Firenze il 7 febbraio 1468 sulla piazza di Santa Croce* (BORGHINI, II, pag. 475 e seg.).

[4] Pubblicata dal DEL LUNGO, loc. cit., pag. 395.

Pallade. - Tappezzeria italiana della fine del sec. XV
(Dall'opera del MÜNTZ: *Histoire de l'art pendant la Renaissance*)

nostra descrizione ne compaiono soli tredici, e sette solamente importanti, cioè: Giuliano de' Medici, Pagolantonio Soderini, Luigi di messer Agnolo della Stufa, Piero di Daniello degli Alberti, Benedetto di Tanai de' Nerli, Piero di Jacopo Guicciardini e Giovanni di Papi Morelli; ognuno accompagnato da parenti, uomini d'arme, trombetti, tamburini, paggi e buriassi in magnifici abbigliamenti. Ciascuno dei contendenti era preceduto da un cavaliere che portava sopra un'asta uno stendardo col motto e l'impresa prescelti. Gli stendardi erano di taffettà alessandrino, e l'impresa vi era dipinta non intessuta, come giustamente osserva, contro il Semper, il De Fabriczy. Di essi, quale fu dipinto dal Verrocchio? Io non esiterei a crederlo quello di Giovanni di Papi Morelli (se ne veda la descrizione nell'Appendice), « che nella sommità era uno spiritello con archo alle spalle e turchasso allato, ecc. », perchè, a ben considerare, dall'*Inventario* non risulta che lo stendardo fosse propriamente quello di Giuliano, ed è assai probabile che i Medici, come facevano *estrema istanza* [1] per avere compagni nella giostra, così supplissero del loro ad una parte almeno delle eccessive spese. Tale supposizione è avvalorata dal fatto che lo stendardo portato da Giuliano rappresentava un soggetto ben diverso ed era opera, come cercheremo di dimostrare, di ben altro artista. « Era sopra il decto cavallo uno armato...; portava in mano una asta grande dipinta d'azurro suvi uno stendardo di taffectà alexandrino frappato e frangiato in torno che nella summità era un sole et nel mezo di questo stendardo era una figura grande simigliata a Pallas, vestita d'una veste d'oro fine in fino a mezo le gambe, et di socto una veste biancha, ombreggiata d'oro macinato, et uno paio di stivalecti azurri in gamba: la quale teneva i piè in su due fiamme di fuocho et delle decte fiamme usciva fiamme che ardevano rami d'ulivo, che erano dal mezo in giù dello stendardo, che dal mezo in su erano rami senza fuocho. Haveva in capo una celata brunita all'anticha, e suoi capelli tucti atrecciati che ventolavano. Teneva decta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra et nella mano mancha lo scudo di Medusa. Et apresso a decta figura un prato adorno di fiori di varii colori che n'usciva uno ceppo d'ulivo con uno ramo grande, al quale era legato uno dio d'amore

[1] Dai ricordi di Francesco Guicciardini (*Opere inedite*, X, 62): « Piero... nacque a dì 9 di giugno 1454. Attese da giovane sempre agli studi..., e benchè, sendo d'età di anni 20, giostrassi non per volontà propria... ma a satisfazione di Lorenzo e Giuliano de' Medici che ne feciono una instanza estrema, ecc. ».

cum le mani dirieto cum corde d'oro. Et a' piedi aveva archo, turcasso et saecte rocte. Era commesso nel ramo d'ulivo, dove stava legato lo dio d'amore, uno brieve di lectere alla franzese, d'oro, che dicevano: *La sans par*. La sopradecta Pallas guardava fisamente nel sole che era sopra a llei » (c. 122 t). Per tale descrizione s'illuminano di nuova luce le ultime ottave della *Giostra* del Poliziano. Come il lettore ricorda, Venere procaccia che appaia a Giuliano un sogno « che 'l facci di mostrarsi al campo vago ». Il sogno è il seguente:

Lib. II, ott. 28. Pargli veder feroce la sua donna
Tutta nel volto rigida e proterva
Legar Cupido alla verde colonna
Della felice pianta di Minerva,
Armata sopra alla candida gonna
Che 'l casto petto col Gorgon conserva;
E par che tutte gli spennacchi l'ali
E che rompa al meschin l'arco e gli strali.

Ott. 29. Aimè, quanto era mutato da quello
Amor che mò tornò tutto gioioso, ecc.
Anzi merzè chiamava il meschinello
Miseramente, e con volto pietoso
Gridando a Julio: — Miserere mei!
Difendimi, o bel Julio, da costei. —

Ott. 30. E Julio a lui drento al fallace sonno
Parea risponder con mente confusa:
— Come poss'io ciò far, dolce mio donno?
Chè nell'armi di Palla è tutta chiusa.
Vedi i mie' spirti che soffrir non ponno
La terribil sembianza di Medusa,
El rabbioso fischiar delle ceraste
E 'l volto e l'elmo e 'l folgorar dell'aste.

Ott. 31. Alza gli occhi, alza, Julio, a quella fiamma
Che come un sol col suo splendor t'adombra.
Quivi è colei che l'alte menti infiamma,
E che de' petti ogni viltà disgombra.
Con essa, a guisa di semplice damma,
Prenderai questa che or nel cor t'ingombra
Tanta paura e t'invilisce l'alma;
Chè sol ti serba lei trionfal palma. —

Tale splendido Sole è la Gloria; Giuliano invoca Minerva, la Gloria e Amore, poi soggiunge:

Ott. 46. Con voi men vengo Amor, Minerva e Gloria
Chè 'l vostro foco tutto 'l cor m'avvampa...:
Datemi aita sì che ogni memoria
Segnar si possa di mia eterna stampa,
E facci umil colei ch'or mi disdegna:
Ch'i' porterò di voi nel campo insegna.

Dal confronto della descrizione in prosa con le stanze risulta chiaro il significato della insegna. Ma tale non fu neppure ai più arguti e colti contemporanei, quando la videro uscire sventolante nel campo della giostra. Fra gli altri spettatori era Bernardo Bembo, il padre di Pietro, venuto ambasciadore da Venezia a Firenze, per disporre la città ad una confederazione in danno del Turco.[1] Anzi la giostra si combatteva non ad istigazione di Venere, come poeticamente immagina il Poliziano, ma per celebrare l'alleanza di cinque lustri, testè conchiusa tra Firenze, Venezia e Milano. A lato del Bembo era forse un umanista riminese, Giovanni Aurelio Augurelli,

[1] Cfr. A. DELLA TORRE, *La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze*, nel *Giornale storico della letteratura italiana*, anno XVIII, vol. XXXV, fascicoli 2-3, pag. 262 e seg.

« giovine di elegante ingegno e cultura » (Politiani, *Miscellaneorum*, I, 19); ed a lui appunto il magnifico oratore dimandò il significato dell'impresa di Giuliano. La risposta dell'Augurelli, poco soddisfacente in verità, è, tra altre sue rime latine relative alla giostra, in un codicetto laurenziano. [1] Eccone la traduzione: « Aurelio al magnifico oratore Bernardo Bembo. Tu mi chiedi, o Bembo, perchè nell'insegna di Giuliano sia dipinto Amore con le mani legate dietro le spalle, avendo a' piedi l'arco e il turcasso spezzato, e perchè nessuna penna penda da' suoi omeri, e tenga fissi al suolo, immoto, gli occhi, come provando immeritato martirio. Orribile Pallas gli sovrasta con la lancia, tremenda per la celata e la crudele Medusa. Chi ne da una spiegazione, chi un'altra: nessuno è della stessa opinione, ciò è più bello delle dipinte imagini ». Quale fu l'artista che Giuliano elesse per dar forma a tale oscura invenzione? Il Vasari, nella *Vita di Sandro Botticelli*, ha parole ben note e molto tormentate, che si accordano assai bene alla descrizione dell'insegna medicea: « In casa Medici, a Lorenzo vecchio, lavorò molte cose e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo, ecc. ». [2] Prima del 1895 diversi ed ingegnosi furono i tentativi per restituire l'imagine della Pallade perduta. Primo l'Ulmann [3] avvicinava il luogo del Vasari ad un passo dell'*Inventario mediceo* pubblicato dal Müntz: [4] « Nella camera di Piero: Uno panno in uno intavolato messo d'oro alto bra. 4 incircha e largo bra. 2. entrovi una fighura di pa... et con uno schudo d'andresse (*sic*) e una lancia d'archo di mano di Sandro di Botticello. f. 10 », e, sulla scorta di un disegno botticelliano della collezione degli Uffizî, credeva ritrovare la copia della Pallade perduta in una tappezzeria della collezione del conte di Baudreuil, già pubblicata dal Müntz. [5] Questi consentiva con l'Ulmann, e, nel secondo volume della sua *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (1891, pag. 364), scriveva: « Botticelli peignit en outre pour les Médicis une Minerve entourée de troncs d'arbre enflammés, que ses biographes déclarent perdue, mais dont je n'hésite pas à reconnaître la copie dans la belle tapisserie de M. de Baudreuil, reproduite en tête de mon précédent volume ». E in nota: « L'inventaire de Laurent le Magnifique mentionne un *panno* de Botticelli *entrovi una figura di Pa*[*llade*]. Voy. mes *Collect. des Médicis*, pagina 86 ». È strano che nè l'Ulmann, nè il Müntz si siano resi chiaro conto delle notevoli differenze che sono tra la tappezzeria e le descrizioni, quantunque sommarie dell'*Inventario* e del Vasari. La Pallade della tappezzeria è rappresentata bianco vestita, coi biondi capelli assicurati da un gioiello; con la mano destra sostiene un elmo aligero, con la sinistra un ramo di ulivo. Dal suo fianco sinistro s'erge dal suolo un tronco arido, donde pende, legato per una cinghia, uno scudo, raffigurante la testa di Medusa chiomata di serpi; dal fianco destro un albero fronzuto e carico di drupe scarlatte (un agrifoglio?), al quale è innestata, a guisa di trofeo, una corazza. Attorno alla parte inferiore del fusto corre un nastro con la scritta: *Sub sole sub umbra virens*, due volte ripetuta in un fregio che orla la parte alta e la destra della tappezzeria. Da esso fregio, superiormente, pende uno stemma, sormontato da una mitria e da un pastorale vescovili; lo scudo è inquartato: nel quarto superiore sinistro e nel quarto inferiore destro sono tre cuori coronati. A destra dello stemma, in alto, su fondo rosso, si legge: *Ex capite etherei sata sum Jovis Alma Minerva mortales cunctis artibus erudiens*. Sicchè, oltre a mancare delle armi dei Medici, [6] essa, per l'assenza della

[1] Pluteo 34, cod. 46, carte 18*r*-18*t*.

[2] Ed. Milanesi, III, 312. Il Borghini nel *Riposo* (edizione di Reggio, 1826, II, 99) ha quasi le stesse parole.

[3] *Eine verschollene Pallas Athena des Sandro Botticelli*, in *Bonner Studien, aufsätze aus der altertumswissenschaft, Reinhard Kekulé zur erinnerung au seine lehrthätigkeit in Bonn gewidmat von seinen schülern*. Berlin, 1891. Pag. 203-213. Articolo ripubblicato nel *Sandro Botticelli* dello stesso autore (München, 1893).

[4] *Les collections des Médicis au XV^e siècle*. Paris, 1888. Pag. 86. L'inventario è del 1512, ma copiato da un altro, « el quale fu fatto alla morte del Magnifficho Lorenzo di Piero de' Medici ».

[5] *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, vol. I, tav. 1ª in colori. Paris, 1889. Se ne veda qui una riproduzione.

[6] Fra i numerosi stemmi editi dall' Ughelli nei dieci tomi della sua *Italia sacra* manca quello descritto. Non capisco per quali argomenti il Müntz, anche in

Botticelli: Pallade. - Firenze, Palazzo Pitti
(Fotografia Alinari)

lancia e dei bronconi ardenti non corrisponde nè a quella dell'*Inventario,* nè a quella del Vasari, e le congetture dell'Ulmann e del Müntz sono prive di ogni fondamento. Per altra via si mise il Warburg, [1] e cercò di ricostruire la perduta immagine da una incisione in legno per illustrazione della *Giostra* del Poliziano e da un disegno del Botticelli stesso, ora in Milano. « Per le osservazioni precedenti noi possiamo — egli dice (pag. 21) — farci una fondata idea del dipinto: nella camera di Piero di Lorenzo era un'Atena con una lancia nella destra ed uno scudo avanti a sè; sotto di lei, occupando circa un terzo della superficie, un altare con ceppi ardenti ». A porre un termine a tali congetture, nel marzo del 1895 fu rinvenuta o riconosciuta la Pallade botticelliana nel palazzo Pitti. Il Ridolfi, che primo ne diè notizia, [2] non esitò ad identificarla con quella descritta nel Vasari e nell'*Inventario mediceo.* Ma subito nacquero giusti dubbî su tale identità. La mancanza dei bronconi ardenti, le misure del quadro che non corrispondono a quelle date dall'*Inventario* (2.44 per 1.22) e ragioni di altra natura persuasero il Venturi [3] prima, il Berenson [4] ed il Supino [5] poi, a non accettarla. Ben considerando la questione, mi sembra possa formularsi una ipotesi più sicura. Due certamente furono le Palladi dipinte dal Botticelli. [6] Una è quella riconosciuta nel 1895, e la sua attribuzione non è fondata su alcuna testimonianza, ma solamente su evidenti simiglianze di stile. Essa non compare nell'*Inventario* del 1492, bensì in altri *Inventari medicei* che spero prossimamente di pubblicare. In uno di essi (*Carteggio*

un recente articolo sul *Tipo di Medusa nell'arte fiorentina* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1° febbraio 1897), affermi che la tappezzeria, appartenente oggi al signor De Baudreuil, sia stata eseguita per Lorenzo de' Medici.

[1] *Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling*. Hamburg, 1893. Anhang: *die verschollene Pallas,* pag. 18 21. Il disegno milanese vedilo ivi a pag. 20. L'incisione in legno è riprodotta dall'edizione della *Giostra* del 1513, ma si trova già in edizioni anteriori: ad esempio, in una, conservata nella Palatina di Firenze, dello scorcio del sec. XV.

[2] Nel giornale *La Nazione* (2 marzo 1895) e nell'*Archivio storico dell'Arte* (serie II^a^, anno I, fasc. 1°).

[3] *Nuova Antologia,* 1° agosto 1895.

[4] *Gazette des Beaux-Arts,* 1895, pag. 469 e seg.

[5] *Sandro Botticelli,* Firenze, 1900. Pag. 45.

[6] Una Pallade che tiene nella sinistra uno scudo con la testa gorgonèa, e con la destra si appoggia ad una grossa lancia confitta in terra è nel disegno del Botticelli ad illustrazione del XII canto del *Purgatorio.* Cfr. Lippmann, *Zeichnungen von S. Botticelli zu Dante's göttlicher Komödie.* Berlin, 1887.

mediceo avanti al Principato, filza 104, n. 24), che è l'inventario di una divisione di parti fatta tra Pier Francesco di Lorenzo de' Medici e Giovanni di Giovanni il 7 ottobre 1516, è ricordata nella seconda camera in sul salotto terreno del palagio di via Larga « 1ª figura con 1ª Minerva e uno centauro »; e in un altro inventario (*ibidem,* n. 40), che ripete per molti oggetti il precedente « In camera seconda in sul salotto a lato alla bella terrena: 1ª figura con una minerva e centauro in tela e asse drieto ». La seconda Pallade è quella descritta dal Vasari, che per me è una con quella della giostra del 1475 e l'altra annoverata dall'*Inventario* del '92. E tenterò di dimostrarlo. Che la Pallade dello stendardo « la quale teneva i piè in su due fiamme di fuocho » possa essere la Pallade del Vasari, « su una impresa di bronconi che buttavano fuoco », non è difficile concedere. Lo stendardo di taffettà alessandrino può benissimo essere il « panno » dell'*Inventario;* ed essendo grande la figura di Pallade rappresentatavi (« grande quanto il vivo », dice il Vasari), anche le dimensioni sarebbero corrispondenti. Nella mano destra Pallas teneva una lancia, nella sinistra uno scudo con l'immagine di Medusa; lancia e scudo mentovati nell'*Inventario.* Di più, subito dopo la Pallade, nello stesso *Inventario* sono ricordati quattro cimieri ed elmetti da giostra, dei quali il terzo: « Un altro dono di giostra d'uno cimiero e uno elmetto suvi uno Chupido gnudo legato le mani drieto a uno alloro », probabilmente è quello stesso portato da un paggio innanzi a Giuliano: « suvi uno idio d'amore a ssedere in sur uno ceppo d'ulivo et legato colle mani dirieto a uno ramo d'ulivo ». Se dunque consideriamo che le piccole differenze e le lievi incertezze possono ben derivare dalla fretta e dall'incompetenza di chi stese l'*Inventario* del 1492, la dimostrazione può sembrare più che sicura. E a questa Pallade del Botticelli, ricordata dal Vasari, possiamo con certezza assegnare la data 1474-75.

GIOVANNI POGGI.

APPENDICE.

Non convenendo all'indole di questa Rivista la pubblicazione distesa della *Narrazione,* aggiungo solamente la descrizione degli stendardi che seguono quello di Giuliano (dal magliab.-strozz., II, IV, 324).

PAGOLANTONIO SODERINI:

Portava in mano il sopradecto un'asta grande dipinta d'azurro suvi uno stendardo di tafecta alexandrino frappato e frangiato intorno che nella somita era un sole d'oro che tucto il vano d'esso stendardo riempieva di ragi d'oro e fiamme. Et nel mezzo era un prato adorno di fiori di vari colori e suvi una giovane vestita di pagonazo ripiena di soli d'oro co capelli avolti alla testa. Et al braccio mancho aveva un pezo di catena d'oro avolta et innanzi allei era un cervio grande tracto al naturale con un pezo di catena d'oro al collo che s'era spichato da quel pezo che aveva al braccio la sopradecta giovane. Et fugiva in una selva d'allori et la testa aveva volta verso la giovane et di bocha l'usciva un brieve di lectere d'oro che dicevano tandem.

LUIGI DELLA STUFA:

Portava in mano il sopradecto un asta grande dipinta di verde suvi uno stendardo di tafecta isbiadato frappato e frangiato in torno e nella sommità era una luna: et nel mezo d'esso era uno giovane igniudo posato col capo in sul braccio ritto e il decto braccio posava in sun uno masso che usciva di decto prato adorno di fiori e erbe di varii colori. Et al sopradecto braccio aveva avolto un fazoletto che in più luoghi s'avolgieva alla sua persona. Et apresso allui era una donna vestita di pagonazo sucinta in modo mostrava meze le ganbe. Et socto a decta veste si vedeva pendere una veste soctile come di velo in luogo di camicia tucta lavorata d'oro macinato la quale dama pigliava una ciocha di capelli del dormente come se lo volessi destare. Et nel mezo fra l'uno e l'altro era un brieve di lectere d'oro che dicevano: Age spes. Et tucto il campo dello stendardo era pieno di cioche di capelli d'oro macinato. Et così erano e' capelli del giovane e della donna.

PIERO DEGLI ALBERTI:

Portava in mano il sopradecto una asta azurra suvi uno stendardo di tafecta isbiadato frappato e frangiato intorno et nella sommita era un sole d'oro e nel mezo d'esso stendardo un prato fiorito di varii colori di fiori e tucto pieno di rami di rosai. Et nuna punta d'esso prato era un ciglione che n'usciva un ginepro grande. Era a pie d'esso una pietra grande che ardeva. Era sopra il decto prato una giovane cum vesta pagonaza ombreggiata d'oro cum maniche bianche tucta messa d'oro macinato. E suoi capelli avolti alla testa adorni di gioie et in gamba aveva un paio di stivalecti azurri pareva che decta giovane avessi paura di quella prieta che ardeva et faceva alquanto vista di fugire.

BENEDETTO DI TANAI DE' NERLI:

Portava in mano il decto a cavallo un asta grossa dipinta d'azurro in sulla quale era uno istendardo di tafecta isbiadato frappato e frangiato in torno che nella sommita era un vento et nel mezo di decto stendardo un prato adorno di varii fiori. Et del mezo d'esso prato usciva un pino grande cum pine d'oro il quale era fiachato tucto da decto vento. Et quelli rami che chaschavano parte n'andavano sopra una isolecta che era presso al prato piena di giunchi marini et sopra a decta isola era una fanciulla vestita di veli bianchi e suoi capelli avolti alla testa e richoglieva di quelli rami del pino che caschavano e facevano grillando et co giunchi che erano sopra decta isola la legava. Et tucto il campo dello stendardo era dipinti rami di pino e pine d'oro.

PIERO DI JACOPO GUICCIARDINI:

Portava in mano il sopradecto un'asta grande dipinta d'azurro in sulla quale era uno stendardo di tafecta alexandrino frappato e frangiato in torno che nel mezo era un prato ripieno di molti fiori del quale usciva uno scoglio sul quale era ricto uno apollo in uno regò di sole tucto armato e a pie suo teneva 1ª ribecha portava in mano un archo et allato un turchasso e saectava uno drago che era nella punta di decto prato tracto a naturale et tucto il campo dello stendardo era pieno di fiamme di fuocho che usciva di bocha al drago e di ragi di sole che uscivano da apollo et di saecte d'oro rocte. Il sopradecto drago si chiama phitone.[1]

GIOVANNI DI PAPI MORELLI:

Portava in mano un asta tucta rossa suvi uno stendardo di tafecta chermisi frappato e frangiato in torno che nella sommità era uno spiritello con archo alle spalle e turchasso allato haveva in mano uno vaso pieno di fiori di varii colori e quali gittava in grembo ha una ninfa vestita di biancho onbreggiata d'oro cum capegli avolti la quale si sedeva sopra uno scoglio che usciva d'un prato adorno di varii fiori et aveva legato uno scudo da giostra a uno olivo che era in su decto prato. Et in mano teneva le treccie dello scudo e tucte le fioriva di quelli le aveva gittati lo spiritello.

[1] « Post hunc qui Phoebo tentat Phytona necante, depicto insignis omnibus esse timor ». Dai versi dell'Augurelli citati.

LE MINIATURE DEI CODICI BARBERINIANI

DEI « DOCUMENTI D'AMORE »

(*Continuaz. e fine. Vedi fascicolo precedente pag. 1*).

LLA rappresentazione di *Constantia* — e ad essa soltanto — il poeta ha destinato due miniature: l'una [1] che ci mostra la donna con tutti gli attributi che la caratterizzano, l'altra che ce la presenta nel momento in cui è elevata al cielo. [2]

In quattro modi specialmente si può rompere la costanza: con le profferte di danaro e di potenza, con le minacce, con le lusinghe, e, infine, con « non ben ordinata benvogliença »; [3]

> « Lo primo rapresenta quel dal grembo,
> secondo quel ch'amena,
> terço in sonar sua pena,
> quarta che straccia a securança il lembo. » [4]

I quattro insidiatori di *Costanza* portano nella miniatura di *B* i nomi di *corruptor, superbus, blanditor, consanguinea*. Più graziosa fra tutte la figura del *blanditor*, che esprime col suono d'una mandola i suoi tristi lai, ed ha la testa chinata, per denotar l'abbandono. Ma *Costanza*, che ha una corazza al cuore ed in mano un libro, in cui è scritto: *in vanum laborant qui querunt mentem meam*,

> « . . . vogliendo il suo nome seguire,
> di tutti non curando
> legge chinata stando;
> armato à 'l quor, che ben sai che vuol dire,
> Porta di donna vedova sua veste,
> perch'io ò più trovata
> fermeça in vedoata
> e son allei tay vertù più richeste. » [5]

È certo che qui s'ha l'allegoria della virtù della Costanza. Ma non si potrebbe anche scorgervi la figurazione di donna Costanza, l'ispiratrice dei versi del Barberino? Parrebbe che si possa dileguar subito il dubbio a leggere nelle chiose questa domanda, che il Barberino suppone gli si rivolga: « dic michi que vidua fuit illa ». Ma sentite che risposta degna della Sfinge incomprensibile: « dico tibi et clare ℭ fuit quedam vidua et est que non erat vidua ℭ tacta erat sed intacta ℭ virgo erat nec illius virginitas nossebatur ℭ caruit marito ℭ maritum habebat », e così di seguito; ed eccone la descrizione: « capilli sui aurei semperque velati ut ex modico circa aures spetiositatem colligeremus illorum ℭ oculi adeo propter honestatem eius tenebantur depressi . . . collum eius et pectus coperiebat honestas ℭ et usque ad pedes

---

[1] Carta 57-A.

[2] Carta 60-B.

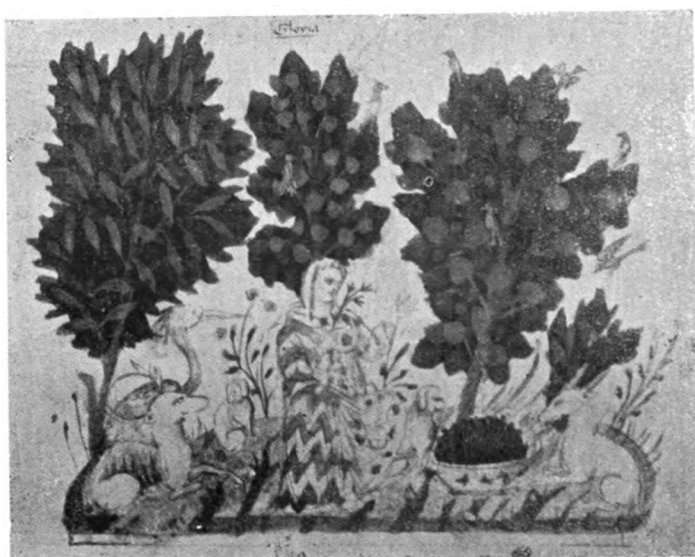
[3] Ediz. Ubaldini, pag. 174, v. 8.

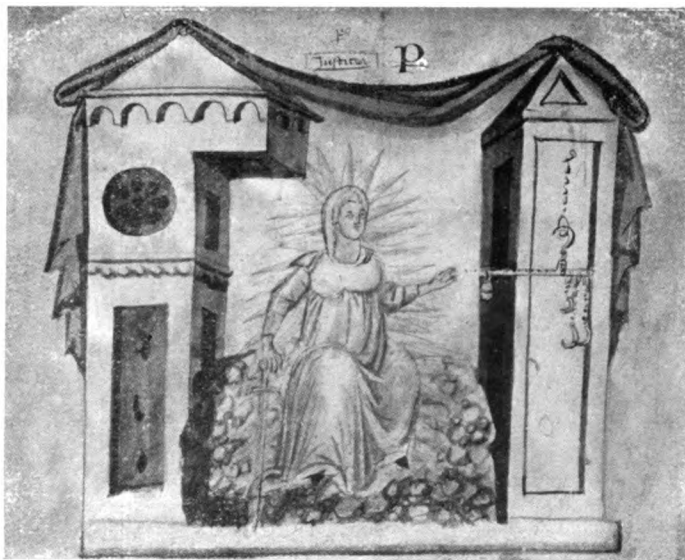
[4] Ibid., ibid., vv. 9-12.

[5] Ibid., ibid., vv. 13-20.

tecta mirabilis placibilitas apparebat ℭ pedes cuius nunquam ab aliquo visi sunt sed ab homine visi erant ℭ Manus cum librum legeret videbantur... ℭ hanc curialitas commitabatur in licitis ℭ hanc honestas intulit in excelsa ℭ In hac pietas ad mundos severitas ad adversos ℭ hec

GLORIA (cod. A, c. 85-A)

amori subdita ℭ indigne amantibus inimica ℭ tentantes dispiciens ℭ munera pellens ℭ violentos non metuens per platee medium cinta decoribus sotiata mun- ditiis sepius sine excessu veruntamen incedebat ℭ cumque semel per noctis tenebras accenssis (*sic*) faucibus cereis ambularet et ex casu qui opportunitatem non minimam continebat et ventus fauces extingueret eius

GLORIA (cod. B, c. 74-A)

soli radii remanentes ei et sotiis clarum aditum induxerunt et mirate sunt gentes secum nunquam postea de miraculis titubantes ℭ hanc ego vidi oculis meis et video ℭ Et quesivi diu fieri minimus servus eius ℭ quod cum non merer optinere nequivi ℭ Et transiit dies et nox ℭ Et anni tempora ℭ et annorum multorum ℭ Et ambulans per anfractus varios dubios et perversos querens hanc invenire non potui nec videre ℭ Miraris igitur puer si loquor quod in hac reperii firmitatem ».[1] Nella seconda miniatura, senza libro, senza corazza, con le mani giunte in umile atto di preghiera, visibile solo nella parte superiore del corpo, tra una turba di angeli sonanti vari strumenti, *Costanza* è sollevata per gli azzurri del cielo a Dio. Più innanzi il Barberino domanda a donna *Gratitudine*, che è sulle porte della curia d'Amore, notizie di *Costanza*, ed ella promette di mandargli la nuova al più presto, per mezzo di tre angeli. E dormendo un giorno il poeta, e sognando un soavissimo sogno, ricordò l'elevazione di *Costanza* e sentì un vuoto al cuore per la sua assenza. Giungono in questo momento a confortarlo gli angeli messaggieri, a cui il Barberino domanda:

JUSTITIA (cod. B, c. 76-B)

« ℭ Angeli poi che 'l ciel s'averse a quella
ch'era luce terrena
dite la gio' che 'l paradiso mena »

« ℭ Tunc iste unus (angelus) respondit pro omnibus in hunc modum »:

« ℭ Tutta beltà de la corte si cinse
di canto et di splendore
nel suo venir e dio festa ne tenne.
força potença et alto valer pinse
in farle tanto honore,
che maraviglia a noi grande ne venne.
Ma poi sentita vertù che mantenne
a dubitança lena
tolse la donna che non vide pena.
ℭ Allor la magestà chiara ci apparve
tanto più che d'usança
che di su' alteça alquanto comprendemo.
Questo poter un sì gran don ci parve,
che noi trasse ad amança
d'esta novella donna, ch'or avemo,
la qual guardando, conoscer dovemo
ch'ell'è di graça piena,
donde certança più laude refrena.
ℭ Non ti lassian com'ell'è facta dire:
in questo etterno stato
lauda lo dì del suo venir in vita.
Che nul di noi è forte a sofferire,
sia quanto vuol beato,
guardar ne' raggi di ch'ell'è vestita.
vedesti in terra lei la più compita,
così nel ciel di vergogna non pena
chi come donna la tien per l'abena. »[2]

[1] *Comm.*, c. 57-C, 57-D.

[2] *Comm.*, c. 95-D.

JUSTITIA (cod. A, c. 87-B)

Fototipia Danesi - Roma

Ho riferito per intero la graziosa ballata, perchè mi è sembrato potesse essere la migliore descrizione della miniatura, che rappresenta appunto l'elevazione di *Costanza* al cielo.

Dopo donna Costanza prende la parola *Discretio,* [1] per insegnare « lo quanto e 'l che doven d'amor volere ». [2] È nel vano d'una finestra, e quindi visibile solo nella parte superiore del corpo. Vestita della semplice guarnaccia del colore « di persico nel fiore »,

« discerne pruni da fiori ». [3]

I fiori sono in un cestino che le è allato, e par ch'ella li custodisca colla man dritta, mentre coll'altra gitta via le spine. Nel basso sono le virtù figlie di Discrezione, undici figurine, alquanto rozzamente eseguite dal Barberino, ma dal pittore disegnate e dipinte col solito gusto finissimo, con la squisita eleganza che gli è propria. Il pittore ebbe infatti libertà di dare a queste figure le pose e l'ordinamento che più gli fosse sembrato opportuno. Ciò è detto nel commentario: « Sed quero a te hic nunquid sit necessarium pro ordine libri has inferiores virtutes pingere ut hic eas primitus designasti. Respondeo non · sufficit enim tibi qui pingi feceris hic ordinare senes iuvenes puellas et similes mulieres in actu quo velis dum tamen honesto et ut hic nullum virum immisceas inter eas ». [4] L'allegoria è evidente: Discrezione, madre di tutte le virtù e di ogni bene, discerne il buono dal cattivo, i fiori dalle spine, ed apprezza l'uno e disama l'altro. E siccome piace chi è discreto, così è gradevole il colore della sua veste, una semplice guarnaccia, l'indumento più adatto a chi con grande sollecitudine deve compiere molto lavoro; e che non è disonesto, tanto che « videbis... regem francorum in salis et carris suis in sola guarnachia », e i baroni e i soldati che si recano da lui, depositare il mantello in anticamera « et in sola guarnachia remanere ». Essendo dunque in atto di eseguire un grande lavoro è in piedi, ed ha il capo scoperto, perchè brama la luce e fugge le tenebre. Della figura è visibile soltanto la parte superiore, per economia di spazio, « ne ob minimam latitudinem (subiecte figure) caperent indebitam carte partem ».

Alla quinta parte dei *Documenti* presiede *Patientia,* [5] che anche nella prima miniatura ci si presenta tra le donne dormenti in posa umile, con le mani incrociate al petto, in atto di sostenere *Discrezione* e *Speranza,* che si appoggiano a lei. Nel principio della parte a lei dedicata *Pazienza* ci si mostra seduta, ed anche qui con le mani incrociate al petto, mentre tollera con rassegnazione i colpi che le dirige l'*Ingiuria,* una figura d'orribile aspetto, perchè coloro che ingiuriano sono sgraditi; con le corna in testa, perchè sempre tende ad offendere; co' capelli irti, perchè superba; con la veste di color giallo e rosso, per significare il rimorso della coscienza e il calore dell'ira. *Pazienza,* velata acciocchè meno veda i suoi oppositori, ha le vesti lacere,

« ch'ell'è stata
da molti percossa »; [6]

e la veste è di color bigio, per dimostrare che non nei colori degl'indumenti, ma nella potenza dell'animo regna la virtù. Le differenze maggiori tra i due codici sono nella figura d'*Ingiuria.* Il Barberino non ha saputo darle la posa minacciosa che ha nella miniatura del ms. *A*, ma ha pur espresso qualcosa nello sguardo bieco; e si aggiunga che il pittore ha falsato anche qui il concetto del poeta, trascurando affatto il particolare delle chiome irte, che dovrebbero indicare la superbia.

Segue *Speranza* [7] alata, ritta sul suo palazzo che ha cinque torri o tempi: *templum terrene potentie, templum virtutum, templum dei, templum sanitatis et vite, templum amoris.*

[1] Carta 61-A.
[2] Ibid., pag. 187, v. 3.
[3] Ibid., ibid., v. 5.
[4] *Comm.*, c. 61-B.
[5] Carta 64-A.
[6] Ediz. Ubaldini, pag. 200, vv. 14-15.
[7] Carta 66-A.

Quello di Dio è nel mezzo, ed è il più alto ed il più adorno; gli altri sono ai quattro angoli del palazzo, e da ciascuno parte una corda. La donna « che tempera pena », concepita come qualche cosa di mezzo tra quelli che sperano e ciò che si spera, che

« cavegli à bianchi e viso e tutta veste,
perch'a dar luce prest'è », [1]

regge con una mano le cinque funi e le porge a « tutta la gente che sperando vane », mentre con l'altra fa segno d'addurla al bramato tesoro. Sette figurine poste ai piedi del palazzo rappresentano questa gente che tenta raggiungere ciò che desidera, aggrappandosi alle corde di *Speranza;* e

« alquanti vanno su di questa gente,
e persone altre lente,
le corde rotte a certi son presente »; [2]

ai primi non mentì la Speranza, i secondi confidano ancora in lei, nè sanno se sarà loro per fallire, i terzi son disperati. Negli atteggiamenti così bene intuiti dal pittore e, sebbene con alquanta rozzezza, accennati già nell'abbozzo di messer Francesco, sono messi in evidenza codesti tre gradi di speranza. Poichè tra gli speranti alcuni tendono in alto le mani e il viso, altri hanno le braccia basse ed essi stessi stanno quasi curvi, altri infine sono in terra caduti. Come in queste figurine, così anche nella figura della Speranza e nel disegno del palazzo il pittore è riuscito assai meglio del Barberino. Con qual finezza e con qual sicurezza dell'effetto sono dipinte le ali di *Speranza*, e quanta saggezza nel far vedere l'edificio in iscorcio! La rappresentazione della Speranza, così bene ideata dal poeta, credo abbia trovato nell'opera del nostro pittore la più bella esecuzione. E questo par che voglia dire il Barberino quando, ricordando il favore che tale sua rappresentazione ebbe e l'onore che volle farle il conte Baldo da Pasignano, ornandone il suo *Librum Spei*, dice che « in libri principio figurari mandavit que licet forte ob defectum pictorum aliter in aliquibus picta extiterit tamen ipse hanc haberi voluit pro sic picta ». [3]

INNOCENTIA (cod. B, c. 79-A)

« Prudença qui vedete
voi ch'a guardar avete
C'amor la ci à mandata
per ch'ella sia honorata
Amata e reverita . . . » [4]

Essa è preposta alla settima parte dei *Documenti*, ed è figurata come una donna di trenta anni, in veste di color verde; è magra nel viso pe' suoi gravi pensieri, e guarda attentamente — ciò è indicato dalla mano posta sulla fronte come per far schermo alla luce — in una sfera, per significare

« . . . . . . che vera
maniera è di tenere
denanzi provedere »; [5]

[1] Ibid., pag. 214, vv. 1-2.
[2] Ibid., ibid., vv. 16-18.
[3] *Comm.*, c. 66-D.
[4] Ediz. Ubaldini, pag. 227, vv. 1-5.
[5] Ibid., pag. 208, vv. 3-4.

ed è seduta, perchè in tal modo più facilmente può scoprire la verità, avendo l'animo più quieto.

La sfera che occupa tutta la parte destra della miniatura è una rappresentazione grafica dell'ordinamento dei cieli. Nel mezzo è la *terra*, seguono poi *aqua, aer, luna in circulo ignis secundum aristotilem alias potes ponere si vis per se utrumque, sol, mercurius, venus, mars, iuppiter, saturnus, firmamentum.* L'iscrizione che è sotto alla sfera dice: *Egiptij quos secutus est plato sic posuerunt ordinem planetarum ut in hac presenti figura Caldei autem quos secutus est tullius et comuniter omnes ut in figura inferiori rationes moventes utrosque videbis in glosis prohemij partis huius.* Non è necessario riportare la figura dell'ordinamento che il Barberino fa risalire ai Caldei. Tutta la differenza sta nella posizione del sole. Secondo quest'ordinamento è la figura della *Circumspectio* che si vede nelle ultime carte del ms. *A*, nella quale peraltro la terra è rappresentata con molti particolari: nella parte esteriore il Barberino distingue: *asya*, *europa*, *affrica* e *mare magnum;* più internamente è la figura della *Circumspectio*, una donna che regge due tubi che partono dai suoi occhi ed hanno di tratto in tratto due appendici tronche. I due tubi, disegnando un circolo, si riuniscono poi nella parte opposta alla figura. Messer Francesco suppone che la donna, guardando in quei tubi, veda tutto ciò che è intorno ad essi, quindi tutto l'Universo. Ancora più dentro è il Limbo, poi il Purgatorio e l'Inferno. Al di là del *firmamentum* è il *paradisus in circulo cristallino*.

INNOCENTIA (cod. A, c. 90-A)

Ma ormai

« Al giardin vi volgete
in un prato vedete
Una donna ch'a nome
gloria . . . » [1]

Il prato è ricco di fiori dai colori vivaci, alcuni alberi frondosi, anch'essi in fiore, vaghi uccelli pe' rami, graziosi animali pel prato: cucciolini, piccole lepri, cervi, cicogne « che di selva son tolti », sono in compagnia della bella donna che è seduta nel mezzo tra l'erbe. Ella

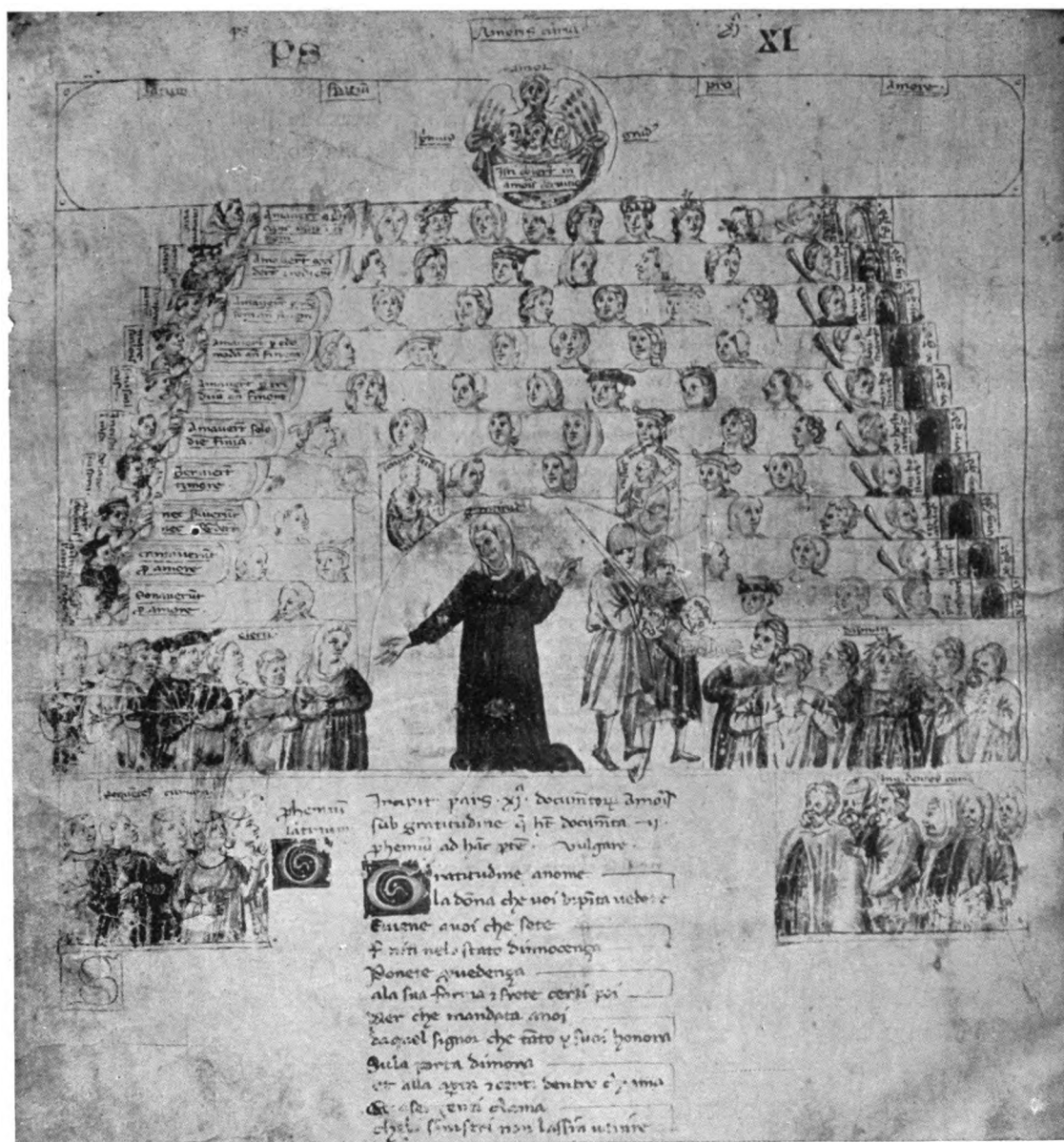
« . . . . à colti fiori e tace,
perchè le piace
un bel cantar d'augelli,
che son davanti allei gentili e belli ».[2]

In due gabbiette finamente lavorate e appese a due rami degli alberi sono infatti due uccellini; uno di essi, ben visibile attraverso la grata della gabbia, è un cardellino, dipinto con un realismo da far stupire. Da tutta la scena vien fuori il sentimento della gioia, perchè tutto è allegro, mirifico, splendente. L'abito stesso della donna è di color gialletto, perchè più si avvicina a quello dell'oro, ed è ricco di ornamenti, fasce, delicati arabeschi,

« che mostran com'ell'è gioiosa dentro »; [3]

e il Barberino avverte: « tu qui pingere habes hoc loco figuras, nota quod hanc dominam

[1] Ediz. Ubaldini, pag. 306, vv. 3-6.
[2] Ibid., pag. 309, vv. 9-12.
[3] Ibid., pag. 310, v. 4.

habes pulcerrimam pingere ». Ella siede per la pienezza del gaudio, ed è velata, per non mostrare « l'allegrezza ch'ave », ed ha la sola guarnaccia, perchè in quel luogo solitario, tra i vaghi fiori e gli uccelli canori, può starsene in onesta libertà. Ho descritto fin qui la miniatura del ms. *A*, chè il misero abbozzo del Barberino è rimasto affatto oscurato dalla bella esecu-

GRATITUDO e CURIA AMORIS (cod. B, c. 81-B)

zione del pittore, il quale si può dire abbia tutto rifatto, disponendo gli alberi con simmetria, ponendo ai lati della donna le due gabbiette, immaginando quel prato smagliante di colori vivaci e disponendovi gli animali saviamente. Nel disegno del Barberino un po' di verde buttato là alla meglio, qualche fiore che spunta timido in mezzo agli alberi e gli alberi stessi un ammasso di foglie e di verde.

Da questa rappresentazione tanto gioiosa si passa all'austera figura di *Iustitia*, [1] ed anche per essa il pittore ha superato di gran lunga il poeta. Giustizia è figurata in una donna di

[1] Carta 87-B.

L'ARTE, fasc. III-IV

Fototipia Danesi - Roma

GRATITUDO E CURIA AMORIS (cod. A, c. 92-B)

venti anni, e ciò per la ragione che val la pena di riferire col latino del nostro autore, cioè « quia in etate ista completa sive sit arbiter sive ordinarius sive delegatus sive magistratus sive ex consensu partium sive sine consensu sive pretor sive consul ius dixerit sententiamve protulerit tenet · quod non convertitur usquequaque · quia delegatus non potest dari infra eandem etatem iudex nisi a principe vel nisi partibus scienter consentientibus in eum qui · XVIII · annum transcenderit nec Arbiter potest esse minor · XX · Ordinarius autem si · XVIII · annos compleverat potest et etiam magistratus Minor etiam · XVIII · adultus tamen pretor vel consul si ius dixerit sententiamve protulerit tenet ».[1] Seduta su di un marmo, per indicare la fermezza, vestita di bianco, perchè pura, gittando splendidi raggi all'intorno, *Giustizia*

> « Con man sinistra la statera aguaglia
> che non è iusto chi tra due disguaglia.
> L'altra man posa su la nuda spada
> che con rigor convien spesso che vada. »[2]

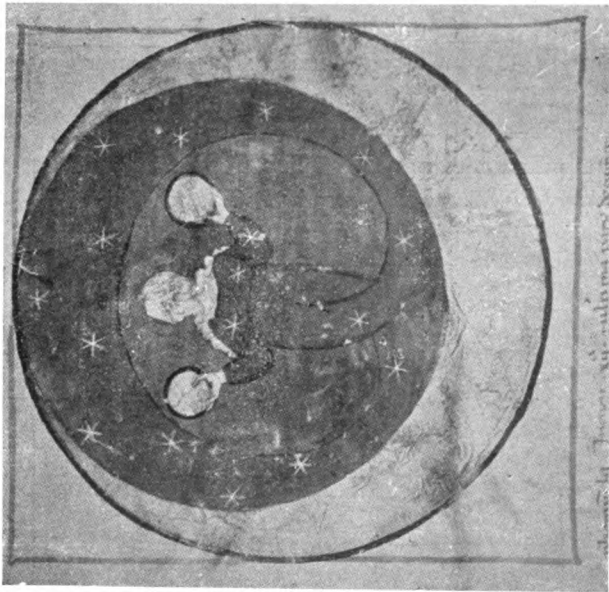
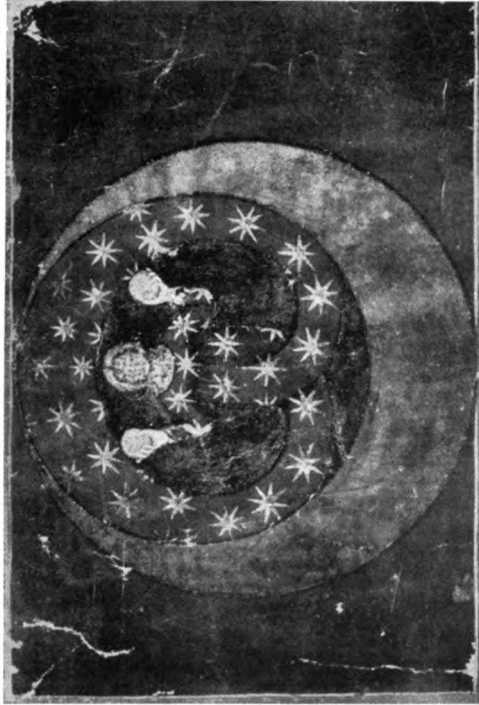
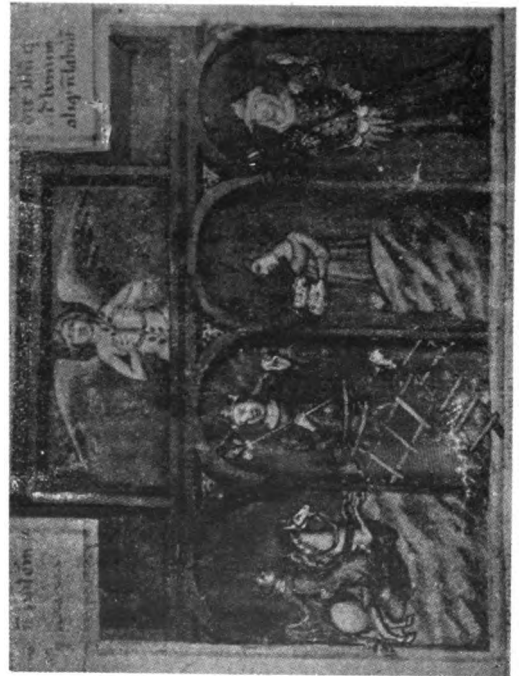
Il disegno del Barberino, e per lo strano edificio, e per la figura stessa, tratteggiata senza la minima cura dei particolari (si osservino i raggi che l'attorniano), è di gran lunga inferiore a quello del dipintore.

Codesta osservazione, che più o meno bene si può ripetere per tutte le miniature, vale anche per la figura dell'*Innocentia,*[3] rappresentata come una graziosa fanciulla, vestita d'un lungo « palleo rotato », che ne indica la semplicità e la purità, poichè il circolo è simile al firmamento. Il colore della veste è nel codice *A* rosso con ornamenti a forma di stelle verdi e bianchi; nell'abbozzo del Barberino è invece verde con arabeschi bianchi e rossi. Il poeta aveva infatti avvertito: « colores istius pallei rotati fac ad libitum ». Innocenza regge per le orecchie un leone, che a lei si è assoggettato come timida pecorella, ciò che dimostra la potenza di signoreggiare propria di tutti gli uomini ai quali i vizi non l'hanno tolta. Amore, apparso sopra di lei, l'ha quasi avvolta in un ramo di rose. La sua figura è visibile solo in parte, e ciò soltanto per una ragione d'opportunità, « quia adaptatio figurarum melius et facilius presentatur hoc modo, nam opportuisset totam figuram amoris et equi ut supra in principio hic depingi quod improprium aliquibus videretur hoc loco ».

L'Innocenza è stata mandata da Amore per dimostrare quali si deve essere, se si desidera di andare « ne la sua corte a cena »; e *Gratitudo,* che sotto le spoglie d'una vecchia donna è sulla porta della corte, figurata al principio della parte undecima,[4] accoglie in essa gli eletti e respinge i dannati per mezzo di due custodi. La curia, alla quale si accede per una gradinata, posta nella miniatura di *A* dietro la figura di Gratitudine, ha undici gradi, rappresentati da altrettanti scanni, in cui sono le figure degli eletti, delle quali è visibile soltanto la testa. Il primo grado, il più alto, è occupato da Amore, il quale regge in un manto tre figure, che rappresentano coloro che *obierunt in amoris servitio.* Ciascuno dei dieci gradi seguenti, numerati nelle colonnine laterali di destra, ha la sua porta e il suo portiere dal *Magister hostiarius,* che è nel secondo grado, al *primus hostiarius,* che è nell'undecimo; e tutti reggono una grossa mazza. Dal lato opposto v'è in ciascun ordine una figurina, che spiega un rotolo su cui è scritta la qualità degli *electi* in questo modo, cominciando dagli scanni più alti:

> « *amaverunt a principio usque in finem*
> *amaverunt ceciderunt et redierunt*
> *amaverunt per mensem ante finem*
> *amaverunt per edomadam ante finem*
> *amaverunt per triduum ante finem*
> *amaverunt solo die finis*
> *servierunt timore*
> *nec servierunt nec offenderunt*
> *cantaverunt pro amore*
> *sonaverunt pro amore* ».

[1] *Comm.*, c. 87-C, rig. 74 e seg.

[2] Ediz. Ubaldini, pag. 321, vv. 11-14.

[3] Carta 90-A.

[4] Carta 92-B.

I nomi di codesti ufficiali della *curia amoris* sono scritti nelle colonnine laterali di sinistra, dietro le loro figure, e sono quelli stessi che erano in uso nelle curie mondane d'allora: *camerarius, comes palatinus, scriptor camerari, marescalcus, siniscalcus, incisor in mensa,*[1] *delator incisorii,*[2] *magister coquus,*[3] *nuntius vel cursor,*[4] *ragaçinus.* Ai due lati dell'ingresso sono il *custos magne porte* e lo *scriptor intrantium.* Tra le numerose figurine che occupano i vari gradi della corte si osservano donne, uomini, religiosi, ed anche alcune testine coronate. Sebbene il Barberino stesso ci dica che la figura della curia, quale è data nei *Documenti,* concorda con la descrizione che di essa fece per domanda di Feo de Ameriis, quando giovinetto ebbe a rispondere a ventitrè questioni d'amore, e sebbene si possa facilmente immaginare che allora non abbia pensato alla curia celeste, pure qui tutto riducendo« ad intentionem spiritualem » ci avverte che coloro che sono nel primo grado sono i martiri, gli altri i santi, a seconda dei loro meriti, che gli *hostiarii* sono angeli, e così pure — riporterò qui il passo del commentario, perchè interessante per conoscere l'ordinamento delle corti principesche e della corte pontificia in quel tempo — il « custos magne porte est beatus petrus ℭ scriptor intrantium est quandoque unus quandoque alius ex evangelistis ℭ officiales sunt prelati de quorum manibus sanguis requiritur subditorum ut camerari scilicet papa ℭ comes palatinus cardinalis ut ponas unum pro reliquis et comes patriarcha et archiepiscopus ℭ scriptor camere episcopus ℭ marescalcus abbas ℭ siniscalcus archipresbiter ruralis ℭ incisor archidiaconus ℭ delator decanus ℭ cocus archipresbiter in civitate seu ecclesia cathedrali ℭ nuntius quilibet sacerdos inferior ℭ Ragaçinus subdiaconus et ab inde infra et intellige sub abbate religiosos ℭ et isti sunt illi qui meruerunt celestem curiam introire ℭ de gratitudine vero dictum est supra ℭ de custodibus autem dic quod sunt angeli ℭ de vocatis dic electi ℭ de reiectis dic reprobi ℭ de sequentibus curiam dic christiani ℭ de invidentibus curie patereni seu heretici et celicole ac iudei pagani &c extra fidem ».[5] Comunque sia dell'allegoria, la miniatura è senza dubbio delle più belle che il libro

VIGOR (cod. B, c. 88-A)

VIGOR (cod. A, c. 99-A)

[1] Così in *B*; nel ms. *A* solamente *incisor.*

[2] Cod. *A*: *delator.*

[3] Cod. *A*: *coquus.*

[4] Cod. *A*: *cursor.*

[5] *Comm.*, c. 94-A.

contenga. Basterebbero la grandiosità della concezione e la mirabile varietà nel disegno di così numerose e piccole figure per fermare la nostra attenzione; ma l'importanza di codesta miniatura si estende — e qui ci basti soltanto di segnalarlo — nel campo della storia degli usi e dei costumi. Dopo la *Gratitudine,* che accoglie gli eletti nell'alta curia,

> « Mandaci Amor Etternità in fine
> perch'ell'è sença fine »; [1]

ed infatti nella figura, essendo priva di piedi, le sue gambe si allungano e si curvano sì da formare un circolo. La faccia fu immaginata dal Barberino coperta dai capelli, perchè non possiamo comprendere la somma grazia dell'eternità. La veste turchina, ornata di molte stelle dorate, indica che ella si trova soltanto in cielo.

> « Nata ci appare in meço d'una rota »; [2]

ed invero intorno alla figura è un altro cerchio bianco come cristallino — nel cod. *A* l'argento è quasi affatto scomparso — ed anch'esso è senza fine. *Eternità* regge con le mani due auree palle, e qui pure il poeta volle « per istam rotunditatem pallarum istam nostram perpetuitatem denotare ».

L'*Eternità*, che « ci dà vita e conforta », presiede all'ultima parte del poema; ma essa non può da sola chiudere il libro, ch'è mosso da Amore;

> « allui convien l'onore
> ch'à 'l poder e la força
> et esso il chiude ch'a ben non si sforça ». [3]

In atto di chiudere il libro è infatti rappresentato alla fine dei *Documenti* Amore, assistito dalla *Sollecitudine,* dalla *Perseveranza,* dalla *Verità* e dalla *Fortezza,* che sotto di lui sono dipinte nei vani di quattro arcate. *Sollicitudo* è a cavallo su di un bianco destriero, che, sotto la sferza della donna, corre al galoppo; *Perseverantia,* una figura coronata, visibile solo dal mezzo in su nella sommità d'una scala, regge con la destra uno scettro e con la sinistra una palla; *Veritas* è fissa in un sasso, a denotare che non può esser mossa, e tiene un libro aperto su cui è scritto (la frase è leggibile solo nella miniatura di *B*): *quecumque satis hic sunt et ego semper maneo;* ed infine *Fortitudo,* sotto le spoglie di un soldato, ci si presenta armata, in atteggiamento fiero e solenne.

Finito il libro e chiusolo sotto i suoi auspicî, Amore ha voluto porre un custode che proibisse di aprirlo a coloro che non ne fossero degni. La figura di codesto custode, [4] la più grande che si osservi in tutto il volume, e forse anche la più bella, è d'un armato che con la posa e lo sguardo minaccioso dice ai lettori — le parole sono scritte come se partissero dalla sua bocca —: *Io son vigor e guardo s'el venisse, alchun che 'l livro avrisse · e se non fosse cotal chente è detto, dregli di questa spada per lo petto.* L'espressione fiera del volto, l'atteggiamento composto e superbo fanno di questa figura un vero gioiello e sono la prova della valentia del pittore che il Barberino chiamò a « reducere meliora » i suoi abbozzi. E in questo caso v'era davvero molto da migliorare, poichè la figura di vigore tratteggiata senz'arte dal Barberino è veramente goffa e senza vita. Qui ci appare meglio che altrove la superiorità del pittore e la deficienza del poeta, d'altronde ben scusabile, quando esso stesso ci dichiara di non essere « pictor vel in hoc... aliquatenus instructus ». Con codesta figura minacciosa, posta per colpir con la sua spada chi vuole aprire il libro senza che sieno nette

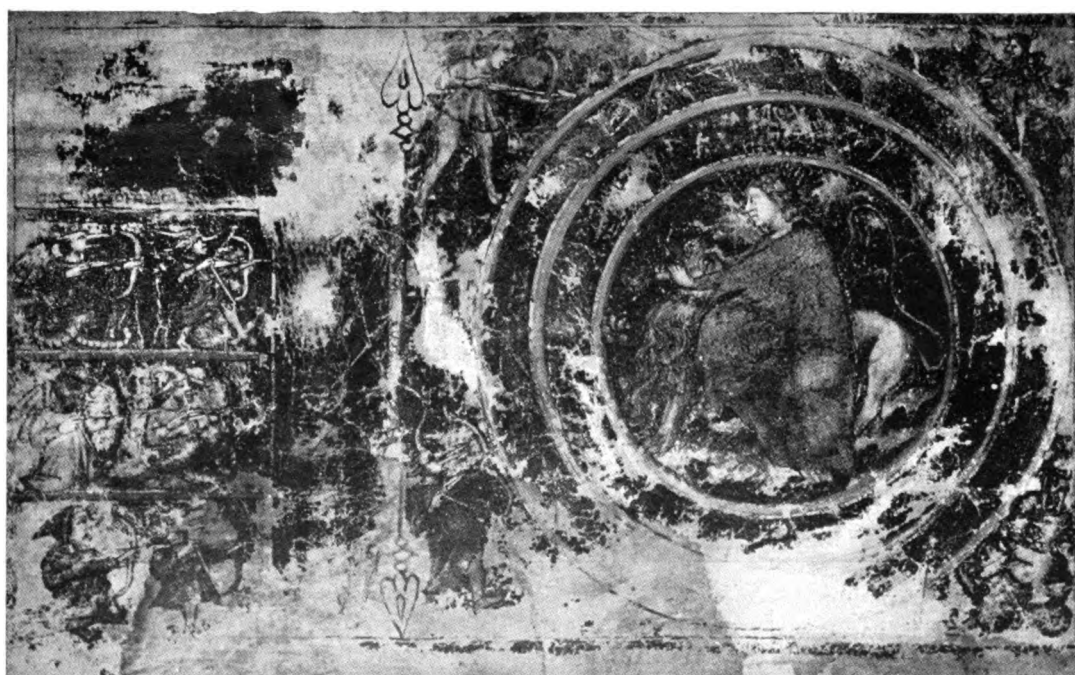
> « ben le sue mani e 'l quore », [5]

finiscono le miniature che illustrano il testo dei *Documenti.*

---

[1] Ediz. Ubaldini, pag. 351, vv. 1-2.
[2] Ibid., pag. 353, v. 1.
[3] Ibid., pag. 356, vv. 14-16.
[4] Carta 99-A.
[5] Cod. *A*, c. 98-B.

(?) Cod. A, c. 98-B

(?) Cod. B, c. 87-B

Virtus (cod. A, c. 6-B)

Ma il Barberino già dal tempo in cui componeva il testo aveva intenzione d'illustrarlo con chiose, nelle quali han trovato posto ogni sorta d'aneddoti, disquisizioni filosofiche, scenette comiche, ammaestramenti morali e scientifici, ricordi di tempi passati ed insieme vi si leggono canzoni scritte in vari tempi e per varie circostanze, ora tutte citate « ad intentionem spiritualem ». « Amor — ci dice il Barberino — cui omnia presentia sunt tempore promulgationis documentorum istorum previdit quod glose huic operi suo circumponi debebant ». Fin da quel tempo il poeta pensò ad aggiungere nel commento alcune cose che avrebbero potuto trovarvi il luogo più adatto, e allora tratteggiò qualche disegno da servir di ricordo. Nel codice *B*, scritto prima della composizione del commentario, la rappresentazione di Costanza assunta in cielo e la figura d'Amore e de' suoi effetti, delle quali si è già toccato, sono di questo numero. Di un'altra rimane a parlare, ed è quella che illustra la canzone *Se più non raggia il sol et io son terra*, [1] che, scritta probabilmente in Toscana prima della partenza del Barberino per la Francia, si riferisce ad un avvenimento reale, ma che non dovè far troppo chiasso, oltre la cerchia degli amici a cui la canzone è diretta e per cui fu scritta: « nec est mee intentionis nec fuit unquam quo propria intentio figurarum ipsarum tuscis omnibus nota esset sed amicis aliquibus prout ipsa eadem cantio dicit istud Isti enim pauci possunt una mecum et poterunt hec videre ». Ma noi non comprendiamo che poco della figura e della canzone. La rappresentazione ci farebbe immaginare il caso di un amore spezzato per causa delle saette crudeli di morte che, uccidendo la donna, ha all'uomo empito di dolore il cuore che sanguina:

« ℂ Quel sangue spars'è dal fianco di lui
e fue cagion la saetta che venne
dall'arco che in man tenne
quella che tracta l'amico e 'l nemico
in tal manera ch'io piangendo 'l dico.
E non ancise in quel colpo costui
ma dissolvette la parte più degna
che tra noi più non regna ». [2]

La figura del Barberino, che si vede a destra della miniatura, nell'atto di pronunciare la canzone è dal busto in giù coperta come da un cerchio, in cui son figurate delle nubi:

« da l' Indo colore
cercando ben per entro
lo spatio verso il centro
vedrete molte nebole apparite
che tutte son di quel sangue annerite ». [3]

L'oscurità della canzone non ci permette di avanzare senza incertezza l'ipotesi che qui sia figurato e cantato un caso pietoso che ha colpito il poeta stesso. Rodolfo Renier affermava già [4] che la canzone è fondata sulla dottrina dell'*Intelligenza attiva*, e che la donna di cui qui si parla è « la stessa di cui si ragiona nel *Reggimento, la gloriosa donna della mente* di Francesco da Barberino »; e ciò rilevava principalmente da questi versi della canzone, dei quali proponeva una nuova interpunzione:

« Questo lamento è di cotal natura,
Che non si può intendere dalla gente,
Che non ha sottil mente
Nè han da quella, ch'ave l' intelletto,
Se non avesse ben, ferito il petto ». [5]

---

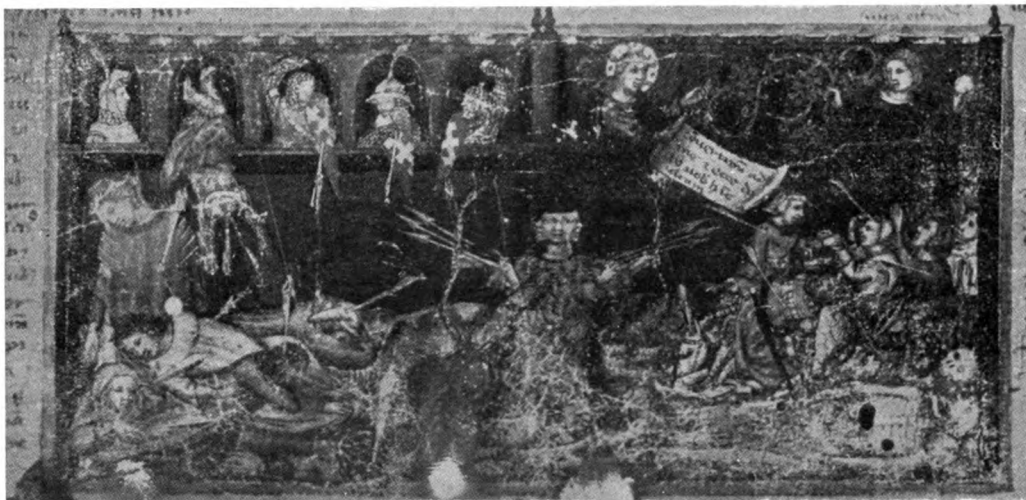
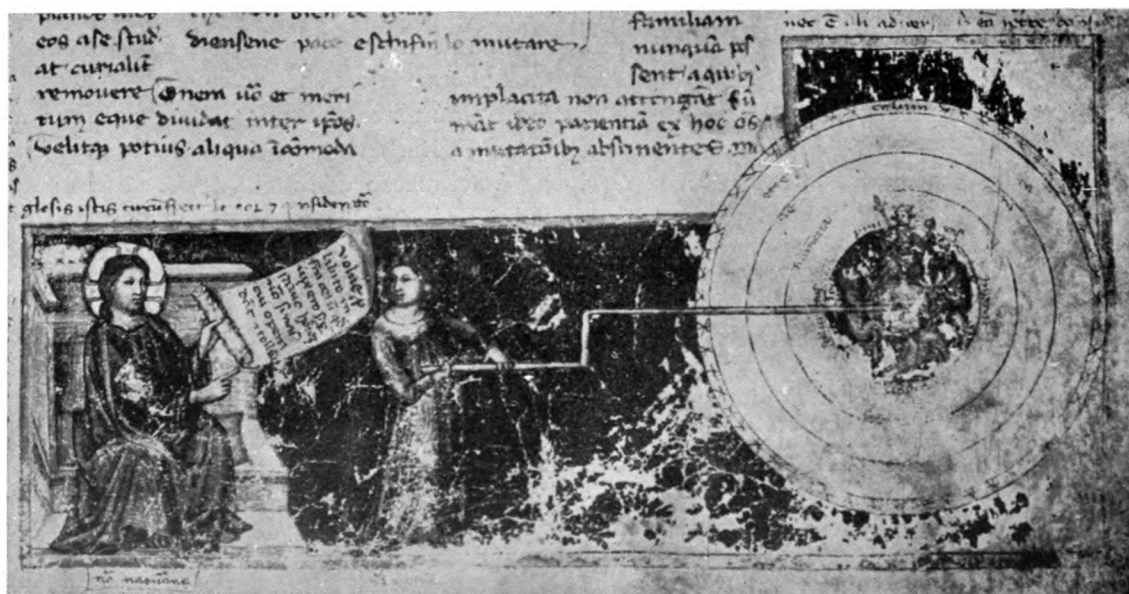
[1] Carta 98-B.

[2] Ediz. Ubaldini, pag. 364, vv. 10-17.

[3] Ibid., pag. 363, v. 16-364, v. 4.

[4] *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. III, pag. 91 e seg.

[5] Ediz. cit., pag. 367, vv. 3-7.

Ch'ave avrebbe quindi avuto il significato di *che informa, che soprassiede.* Ma il concetto è qui evidentemente diverso, e non così riposto, come suppone il Renier; ed è questo: Il mio lamento è tale che non può comprenderlo chi non ha acutezza di mente e nemmeno

MORS (cod. A, c. 15-B)

NATURA NATURANS, NATURA NATURATA (cod. A, c. 27-A)

— *an,* a cui il Renier ha regalato a torto la *h,* ha il valore qui, come altrove spessissimo, di *anche* — chi possiede ingegno se non ha il cuore ferito da amore:

> « Questo lamento è di cotal natura,
> che non si può intender da la gente
> che non à sottil mente,
> nè an da quella ch'ave lo intellecto,
> se non avesse ben ferito il pecto ».

S'avrà dunque qui un lamento del poeta per un dolore — com'egli dice — *in* sua *pena fondato;*[1] e nella miniatura la figurazione di questo caso pietoso, del quale

> « dece che pianto
> almen'alquanto ne sia in ogni parte ».[2]

Similmente la canzone « *Madonna allegro son per voi piagere* »,[3] che è il lamento di un cavaliere disperato per amore, si riferisce ad un altro caso doloroso, ma che non riguarda il poeta; ed è perciò che per essa non è adoperato il sermon chiuso, come per l'altra — si ricordi la frase del Barberino: « expedit enim homini habenti secretum libro publico non laxare ». — Ed anche del cavaliere e di madonna, protagonisti di codesto avvenimento, il poeta ha dato il ritratto nelle figure del *morto* e della *morta*, dipinte tra quelle dei colpiti da Amore.

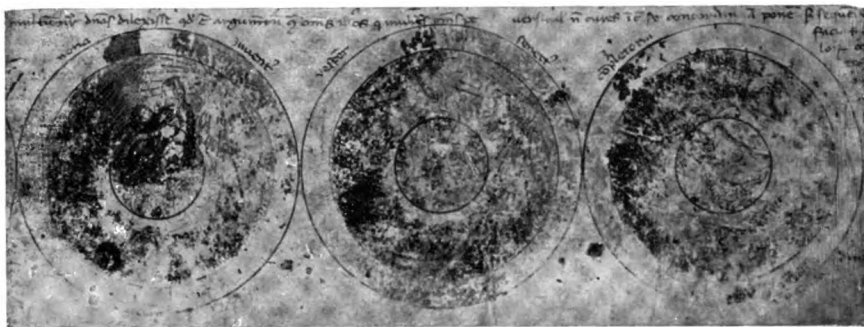
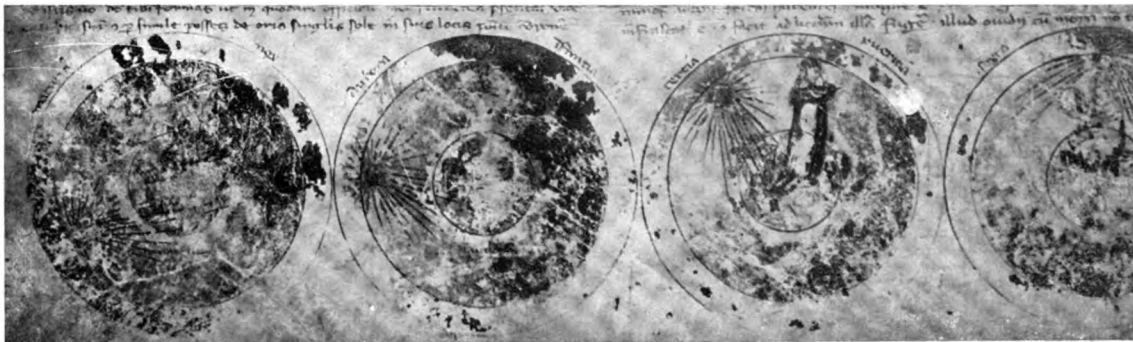
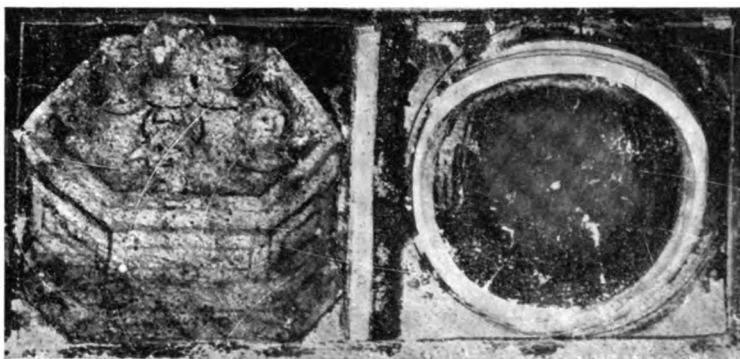
Nel ms. *A* si ha un altro bel nucleo di miniature, illustrazioni allegoriche di concetti espressi nelle chiose, e che — come queste — mancano nel ms. *B*.

Parlando della virtù e delle varie sue specie,[4] e dei vizi che a a lei si oppongono, e riferendo l'opinione di chi stimava non si potesse figurare la virtù in genere, ma soltanto le virtù speciali, pur dichiarando di non farlo « in contentum illorum », tuttavia il poeta ci rappresenta questa generalità, « ad quandam qualem novitatis effigiem inducendam in amoris honorem servorumque suorum gaudium »; ed aggiunge: « hic figuras generalis virtutis et vitiorum secundum quod capere potuit mei modicitas intellectus non sine quadam magna dubitatione represento · vide illas · hic sunt ». È una donna con la testa ornata di raggi d'oro, seduta sopra di un feroce leone, al quale tiene aperte le mascelle; intorno a lei tre cerchi, e all'intorno, ma specialmente a sinistra, son figurati i suoi oppositori, i vizi, figure ibride di mostri cornuti, con lunghi rostri, con artigli, con gambe serpentine, che armati d'arco lanciano saette contro di lei. L'originalità del concepimento è forse ciò che di più interessante ci presenta questa miniatura, non troppo bene conservataci.

Sfogliando ancora poche carte si troverà una bella rappresentazione che appartiene alle glosse, ed è delle migliori che il codice contenga.[5] Il Barberino la chiama *Mors*, ma noi potremmo dirla il *trionfo della morte*. *Mors*, che è nel mezzo della miniatura, con tre facce, poichè la quarta è dalla parte opposta e quindi invisibile, dall'aspetto terribile, senza vesti, ma ricoperta di peli, con artigli leonini in luogo dei piedi, pesta un drago e scaglia sei frecce con le sue quattro mani, per denotare che percuote da tutti i lati, e le saette trae da sè stessa non dalla faretra, ciò che significa che mai potranno mancarle, finchè Dio non l'uccida nel giorno del giudizio. Intorno a lei su due piani son disposte diverse figure: alla sua destra, nel basso, quelle di coloro che essa uccide, ed in alto di quelli che percuote per uccidere; alla sua sinistra, nel basso, sono figurati alcuni che, presi dal timore di lei, invocano Dio, ed in alto Dio stesso che risponde offrendo la vita eterna a coloro che vogliono seguirlo. Iddio regge infatti un rotolo in cui è scritto: *convertimini ad me et ecce dabo vobis hanc vitam;* la *vita etterna* gli è allato ed ha in mano la palla, simbolo della perpetuità.

Oltre l'allegoria della Virtù e della Morte, a carta 27 abbiamo anche quella della Fortuna che gira la sua ruota. Fortuna è la *natura naturata*, soggetta alla *natura naturans*, cioè Dio, figurato nell'effigie d'un imperante. Su di un rotolo, che regge con la mano sinistra, è scritto il suo comando: *volve pro libito infra celum quod iuxero semper salvo hominem vero sinas cui opera dant et tollunt.* La *natura naturata* è rivolta verso di lui, in atto di chi vuole ubbidire, e domanda in qual modo debba girare la ruota. La ruota è il mondo intero, figurato secondo il sistema platonico: in mezzo la *terra*, poi *humetta*, *aera*, *ettera*,

---

[1] Ibid., pag. 365, v. 9.
[2] Ibid., pag. 367, vv. 26-27.
[3] Ibid., pag. 368-371.
[4] Cod. *A*, c. 6-B.
[5] Carta 15-B.

Ore (cod. A, c. 76-b)

Ore (cod. A, c. 77-a)

(?) Cod. A, c. 17-b

Superbia (cod. A, c. 25-b)

Conscientia (cod. A, c. 91-a)

celum. Al di là del cielo non si stende la potenza di Fortuna, che anche agli umani non può a suo arbitrio togliere stato o donarlo, poichè ciascuno ottiene il suo posto a seconda de' propri meriti o demeriti. Ciò è rappresentato dalle figurine poste intorno alla terra. Quella in alto è del *prudens,* innalzatosi mercè la prudenza; quella che sale è del *sollicitus* « eo quod per opera bone sollecitudinis tendit in altum »; quella che discende dell'*ingratus,* « eo quod sui ipsius et date sibi gratie non gratus per vitium deicitur et demergitur in profundum »; quella infine che sta in basso è del *piger,* che non si curò di tendere alle alte cime. È la solita rappresentazione della ruota di fortuna, con alcune modificazioni, dacchè i vari gradi di fortuna erano per solito indicati da questi motti: *regno, regnabo, regnavi, sum sine regno;* e così tutto veniva ad essere nel pieno arbitrio della dea volubile.

Caratteristica è la rappresentazione delle ore:[1] *matutinus, aurora, tertia,* ecc., associate alle varie età dell'uomo — « in matutino non presentatur etas sed nox » — *infantia, pueritia,* ecc.; ma i guasti che essa ha subìto, pel fatto di trovarsi in fondo al foglio, son tali, che a stento si riesce a scoprire le tracce del disegno.

Nè si comprende perfettamente il significato di una piccola miniatura che è a carta 17-B. Il Barberino dice che con simile figura Garagraffolo Gribolo sosteneva si potesse ottenere la conoscenza di ciò che pensano gli uomini. Codest'arte d'indovinare, che anche Dante condanna, par non fosse una bella garanzia d'onorabilità per chi la esercitava e non era quindi raccomandata dal Barberino. Ma forse Garagraffolo

« delle magiche frode seppe il gioco »;[2]

ed appunto per far « malie con erbe e con imago »[3] fabbricò un ingegnoso e forse anche artistico ordigno, rappresentato nella nostra miniatura e così descritto nel commentario: « Audi rogo et vide mirabile iste enim Garagraffulus gribolus istam figuram in se plures figuras habentes et in quodam balneo ad modum quo hic pingitur sculptam habebat in auro purissimo ℭ hanc quidem sculpturam copertam habebat et clausam ut speculum quod ex duabus tabulis constat ℭ Una tabula erat eburnea in qua hec figure cum balneo sculpte erant ℭ alia erat argentea in qua speculum fixum erat ℭ Vertebat ergo ipse figuras istas ad speculum et illarum ymagines ymaginabantur in speculo ℭ quo ter facto tibi volenti sibi confiteri veritatem dicitur quod corde gerebas referebat ℭ Isto eodem modo dicitur quod sepe de presentibus absentibus ac de preteritis iudicabat ℭ De futuris autem raro et multis mendaciis decipiebatur ab ea de hoc auditu loquor ℭ Sed artem illam difficillimam et subtilissimam dicebat adeo quod tibi iuveni volenti lucrari panem tuum non expedit de talibus cogitare vive simpliciter ut vivunt et ceteri ».

In una miniatura di piccole dimensioni è rappresentata la Superbia,[4] dall'aspetto spiacente, col capo sprovvisto di capelli, « propter sui caliditatem », ma con le corna, « propter tumorem subito insurgentem », priva del naso, per la sua deformità, co' denti acuti e lunghi, per il suo veleno e l'impeto di mordere, quasi nuda, per significare l'insania, e con le mani di ferro, fatte a mo' di raffi, per il suo sfrenato aggredire, e priva infine di piedi, « propter intutum et insolidum cursum suum in anfractus varios progredientem ».

Un'altra figurina di piccole dimensioni s'incontra nelle ultime carte: quella di *Conscientia,*[5] che già il Barberino associò alla *Iustitia* nella grande pittura della sala vescovile di Treviso, e che riprodusse pure nel suo *officiolo. Conscientia* si è estratto il cuore e lo mostra con la mano sinistra, mentre è in atto di dire ciò che è scritto sotto alla cornice: *tunc pura sum et simplex dum nichil ago nisi quod palam possum.*

Il commentario si chiude con una miniatura che rappresenta la Lode, e che, benchè

---

[1] Carte 76-B, 77-A.

[2] DANTE, *Inferno,* XX, 177.

[3] Ibid., 123.

[4] Carta 23-B.

[5] Carta 91-A.

appartenga alle chiose, può tuttavia riferirsi anche al testo. La *Lode* viene dopo la fine dell'opera, e se vien prima è imperfetta; perciò il Barberino la pone nell'ultima carta. Le tre figure rappresentate nella miniatura sono in fondo una sola; nell'albero si figura l'opera; la mezza figura che è ai piedi del fusto è della lode, che nasce con le buone opere, ma è imperfetta e informe; la figura che è sui rami è della lode perfetta, ma sembra che tema, poichè chi l'ha raggiunta è sempre in pericolo di perderla, se non persevera; la figura più grande rappresenta la lode perenne, che deriva dall'aver compiuto un'opera buona, completa, stabile, ed è perciò che « intra loca tam fortia presentatur ». La scritta che è sotto alla figura riassume il concetto dell'autore: *A radice proveniens in perfectam formam titubans inter ramos assumpsi · quam et auctam michi summitas perhennem constituit.*

Con codesta figura, con la quale il Barberino soleva chiudere le sue opere, e che ornò infatti anche le ultime carte del suo *officiolo*, « quoniam in fine cuiusque operis quod laudabile est laus omnis ponitur pro constanti », chiudo anch'io questa serie di appunti, nei quali ho cercato di far conoscere l'opera artistica di Francesco da Barberino, porgendo alla osservazione del lettore la riproduzione di tutto quanto di essa ci rimane: resti invero non scarsi nè spregevoli.

FRANCESCO EGIDI.

ARTE CONTEMPORANEA

L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL BIANCO E NERO IN ROMA.

ENTRE alla mostra della *Promotrice* si è voluto quest'anno dare un carattere di serietà e d'importanza maggiore, istituendo una giuria di accettazione alla quale, pur dopo i risultati ottenuti, sarà sempre da muovere il rimprovero di una longanimità eccessiva, con l'Esposizione internazionale del bianco e nero, sviluppando e compiendo una iniziativa che già aveva dato felici prove a Venezia e altrove, si è fornito agli artisti non meno che alla critica un soggetto notevole di studio e di considerazioni.

Allorchè dieci anni fa il Ministero della pubblica istruzione bandì un concorso a premio fra gli autori di acqueforti, da più lati si levarono aspre proteste. Dato l'enorme sviluppo dei mezzi meccanici di riproduzione, i quali talvolta riescono a rendere fino i valori cromatici degli originali, in questo rapido perfezionamento della fotografia che a grandi passi si avvicina alla soluzione del gran problema del colore, perchè — si diceva — sforzarsi in vani tentativi per infondere nuova vita in un'arte che oramai dalla stessa fatalità del progresso e dell'evoluzione appare inesorabilmente condannata? L'uomo non è una macchina e, per quanto egli si sforzi di rendere obbiettivamente il modello che gli è posto dinanzi, per quanto voglia sacrificare la propria personalità all'esattezza e alla precisione, non riuscirà mai a dimenticare certe abitudini della mano e quel modo particolare ad ognuno di percepire le forme e le proporzioni. Anzi, quanto maggiore sarà il suo valore, quanto più perspicui saranno i suoi meriti artistici, tanto meno i suoi occhi sapranno adattarsi alla modesta virtù degli obbiettivi fotografici.

Non ci sarebbe da ridir nulla su queste osservazioni, se esse non avessero il difetto di considerare soltanto un lato del problema. Non tutte le incisioni e le stampe domandano alle arti maggiori i loro modelli, e, per persuadersene, senza tener conto della odierna esposizione, basterebbe aver considerato le mostre che da qualche anno a questa parte si son succedute nel Gabinetto delle stampe annesso alla Galleria Nazionale di arte moderna in Roma. Molti motivi che le arti maggiori disdegnano, sono amorosamente raccolti dai campioni del bulino e dell'acquaforte, onde non solo quest'Esposizione del bianco e nero è l'indice più significante che si potesse desiderare dell'attuale condizione dell'arte, sì che tutti, può dirsi, vi si comprendono artisti e indirizzi, non soltanto offre il modo di constatare tutti i progressi della tecnica, tutte le risorse che le più diverse espressioni della grafica hanno saputo trarre dalle scoperte della scienza, ma ci permette di riscontrare quei diversi atteggiamenti psicologici che rispondono ai nostri varî stati d'animo, alle nostre facoltà intellettuali e sentimentali, alle nostre abitudini, alle generali manifestazioni e alle tendenze della coscienza collettiva. E, per persuadersene, basta passare dalla eleganza francese, in cui pre-

vale la ricerca del soggetto, alla grave compostezza di alcune stampe tedesche, alle aspirazioni sociali dei Belgi, alla virtuosità sentimentale degli Inglesi, alle visioni fosche e tragiche degli artisti del nord, alla preoccupazione con cui gl'Italiani ricercano il carattere nella figura e nel paesaggio.

Ecco fra i nostri il modenese Miti Zanetti, che nella cospicua serie delle sue acqueforti, pur tentando di dimostrare una larga facoltà di trattare la figura, mostra ancora di prediligere quel mistero notturno che è la nota più saliente e preferita dei suoi quadri di soggetto veneziano; ecco il Martini che nelle sue illustrazioni alla *Secchia rapita* vuol fare ad ogni costo il Luca di Leida; ecco Vittore Grubicy, finissimo idealizzatore del vero; ecco Francesco Vitalini, che con le sue acqueforti colorate rinnova a Roma i successi di Monaco e di Venezia. Già in gran fiore fino alla metà del secolo XVIII, la tecnica che ora il Vitalini ha notevolmente modificata era stata a poco a poco trascurata. E pure il Bartolozzi, il Whinne Ryland e moltissimi altri vi avevano trovato il segreto di un successo che ancor oggi non ci lascia indifferenti. Ora il Vitalini ha limitata la rievocazione al paesaggio, di cui ci dà notevoli campioni in quel *Palatino,* luminoso nella gloria dei mandorli fioriti, in quel *Castelfusano* così serenamente melanconico e silenzioso, e in tutte le altre sue deliziose, delicatissime scene naturali: visioni di dolcezza e di poesia, in cui l'anima ama vagare, cullandosi dolcemente nella fantasia e nel sogno.

Tengono alto il nome dell'arte italiana quei tre dei nostri artisti che ebbero l'onore di essere chiamati a prender parte all'illustrazione della famosa edizione della *Bibbia* di Amsterdam. Or, se qualcuno dei disegni del Michetti ci lascia forse desiderare una più calda e vigorosa concezione del soggetto, basta alla gloria dell'artista il *Saul,* così vibrante di intima passione, che il dissidio fra la natura umana e l'ispirazione divina trova in quella figura un equilibrio per cui tutte le facoltà sembrano ormai dirette ad un'unica lotta e ad una sola vittoria. E una nuova eloquenza, per la profonda genialità della ispirazione e per l'intuizione dell'ambiente, sembra acquistare la parola biblica con quella *Miriam* a cui il Segantini ha dato una così alta efficacia di espressione sentimentale. Ma, vicino al Segantini e al Michetti, ecco il Morelli con quella sua sincerità costante, con quella commozione comunicativa, con quella indefettibile nobiltà che fanno dell'arte sua quasi un pegno di fraternità tra le genti, da lui innalzate di nuovo alle dolcissime visioni dell'amore eterno. Sembra che un poco del ribrezzo onde nelle *Tentazioni* è scossa la figura di sant'Antonio rabbrividisca fin le carni di *Salome,* alla vista della testa del Battista, come qualche cosa della voluttà irresistibile dei corpi procaci delle tentatrici pare che si ritrovi qui, nell'abbandono della bella *Sulamite.* E bene parve a taluno di vedere quell'illusione di movimento infinito, già dal Morelli insuperabilmente impressa nella figura del *Cristo su le acque,* in questa del *Cristo scendente la scala di Erode* e nell'altra del vecchio che si avanza, con le mani protese, incontro al *Figliuol prodigo.* Elevatezza d'ispirazione e straordinaria vigorìa di espressione, stupenda eloquenza ideale e suggestiva evidenza di realtà sono in queste opere del Morelli che, mentre negli improvvisati disegni a penna di *Elia* e della *Scuola dei profeti* dà prova di una singolare sicurezza di linea, resa senza esitazione e capace di fare di quei disegni grandi quadri, negli studî preparatorî alla meravigliosa scena del *Gesù in Galilea* lascia intravedere una incontentabilità e una diffidenza così esclusive, da renderlo fino ingiusto verso il proprio valore.

Fra gli svedesi Tyra Kleen domanda la sua ispirazione a sinistre visioni di morte. Sulla terra e nell'aria l'artista fantastico vede aleggiare lugubri fantasmi: megere orribili come i genî del male, scheletri volanti in tragiche coorti, larve avvolte in bianchi sudari, lunghe teorie di spiriti salmodianti, tutto il mondo delle malate immaginazioni medioevoli, che pesa su l'umanità come un destino di dolore e di distruzione. E pure gli atteggiamenti di quelle megere e di quegli scheletri sono semplicemente strani, ma non terribili; la visione macabra ha perduta la solenne maestà della morte per toccare qualche volta i confini del ridicolo. Assai più efficaci, per il sentimento onde sono animate, le dolorose scene con cui il tedesco Hans

Meyer ha voluto rappresentare l'inesorabile giustizia del fato che tutti coglie ed abbatte, senza riguardi a divinità di condizione o di età.

Insieme col Leandre, col Caran d'Ache, col nostro Cappiello e altri moltissimi, la Francia ci invia il Boutet de Monvel, splendido nella semplicità e nell' intonazione delle sue acquetinte; il Corabeuf, disegnatore mirabile, ma di una freddezza glaciale; il Besnard, ingegno fervido e originale, di cui non si sa se più lodare la signorile larghezza della tecnica o la magistrale intensità dell'effetto, ci invia il gran nome di Auguste Rodin sotto alcuni imbratti di matita e di colore, e Jean François Raffaelli. Questo strano e versatile artista, di origine italiana, il quale tratta indifferentemente la pittura ad olio, l'acquerello, l'acquaforte, la scultura, l'oreficeria e la composizione musicale, frequentò per tre mesi appena l'Accademia di belle arti, poi si diede a studiare da solo. Respinto per lungo tempo dalle giurie del *Salon*, nell' 80 e nell' 81 ottenne un vero successo con gl'*Impressionisti*. Nei suoi quadri, come nelle punte secche che ha inviato all'esposizione romana, egli rappresenta le sembianze della vita moderna, le distese grigie che circondano i vasti opifici, le piazze e le strade delle metropoli, dense di folla e sonanti nell'obliqua furia dei carri. Il Raffaelli sostiene che l'arte deve tendere ormai con ogni suo sforzo all'espressione sintetica del *carattere*, quale esso sia: « Qu'on ne nous parle pas de laideur — sono sue parole — disons une bonne fois: le beau et le laid ne sont pas dans le sujet, mais bien dans le coeur de l'artiste ». È anche francese quel Carrière, allievo di Alessandro Cabanel, il quale, fin da quando nel '76 cominciò ad esporre nel *Salon* dei Campi Elisi, che poi, sopravvenuta la scissura fra gli artisti francesi, abbandonò pel Champs-de-Mart, si è fatto campione di un'arte che nella indecisione dei contorni, nascosti in una nebbia opaca ed evanescente, cerca il suo effetto principale. « Dalle opere di questo artista — scrive il Muther — si effonde un fascino misterioso. I suoi personaggi, quasi sempre avvolti in un velo, parlano all'anima; i suoi bambini sono pieni di grazia e di vita, ma nei loro occhi par di vedere qualche cosa di malinconico, quasi il presentimento dei dolori dell'esistenza ». Anche nelle stampe con cui si presenta a Roma, Eugène Carrière appare il pittore dei chiaroscuri e delle penombre vaporose, che tante discussioni sollevarono intorno alla sua *Maternità*, del museo del Luxembourg a Parigi, e intorno al *Teatro di Belleville*, esposto l'altr'anno a Venezia.

Non si possono dimenticare Paul Hermann, con l'*Ascoltazione della febbre*, giustissima di espressione; il belga Meunier, che dalle tradizioni della sua famiglia di artisti deriva la nobile spontaneità dell' ispirazione e la sicurezza immediata della esecuzione; il Ranft, simpaticissimo e distinto, che sa trarre grandi effetti da poche linee; Oscar Graf, giovanissimo autore di opere che sono, più di una promessa, l'affermazione di un robusto ingegno, l'Heller, il quale pone l'attrattiva dei suoi notevolissimi lavori nelle molli linee femminili, che s' indovinano sotto il largo drappeggio delle vesti, e nelle espressioni furbescamente sagaci o lievemente pensose delle fisonomie muliebri. Quelle sue fanciulle slanciate ed eleganti, un po' civettuole e un po' volutamente sentimentali, potranno sembrare tante varianti di un' unica visione, quegli esili volti femminili, quel lusso di saloni aristocratici, quelle masse di capelli rossastri avvolti stranamente in una simpatica ostentazione di disordine — uniche macchie di colore nella monotonia grigia della matita — appariranno talvolta un po' troppo uguali, ma sotto quelle linee palpita e vive il sentimento, in quella *negligée* di bambine capricciose e viziate è la manifestazione di un' anima squisitamente femminile.

Con i francesi espone anche Edgard Chahine, artista fino a pochi mesi or sono ancora sconosciuto in Italia, dove pure egli si è felicemente iniziato a quell' arte in cui ha già stampata l' impronta di una genialità alta e forte. Nato da genitori armeni a Vienna il 31 ottobre del 1874, lo Chahine apprese i primi rudimenti del disegno a Venezia, sotto la guida del Paoletti, quindi passò a Parigi, dove compì gli studi sotto Benjamin Constant e J. P. Laurens, e dove attualmente vive. Artista originale e finissimo, premiato con medaglia d'oro nell' Universale di Parigi, lo Chahine dà vita a dolci figure femminili, dai grandi occhi pensosi e dai corpi ondulati e pieghevoli come giunchi. Espone, fra l' altro, due tipi di corti-

giane, in cui la diversità della fisonomia e del carattere si fonde insuperabilmente nell'espressione di un medesimo sentimento di nausea e di stanchezza, che si distende su i volti avvizziti e solcati da rughe precoci.

Alla sezione tedesca, la quale è rappresentata pure dai più bei nomi del gruppo di Berlino e di quello dei secessionati di Monaco, sovrasta Max Klinger con quella sua produzione così varia e pur così personale nella sua complessa e mirabile organicità che basta aver veduto un sola volta le stampe del grande artista, per riconoscerle poi fra mille.

Ideale continuatore di una scuola nazionale che negli atteggiamenti psicologici della stirpe trova la sua giustificazione e la sua originalità sempre potente e comunicativa, Max Klinger alla magistrale evidenza della linea, con cui rammenta il Dürer, associa la suggestiva espressione sentimentale onde nei quadri del Böcklin, in un nuovo aspetto di modernità, parve rivivere il mondo poetico della Metamorfosi di Ovidio, tutto quell'impeto di vita ferina svolgentesi nei profondi gorghi del mare nell'oscurità delle foreste. Ma, nell'applicazione speciale, il Klinger sa piegare la fervida genialità dell'ingegno all'esigenza del soggetto, adattando l'ispirazione ai suoi scopi particolari così intimamente e così perfettamente da riuscire allo stupendo equilibrio e alla grazia sempre nuova delle sue illustrazioni di pagine musicali. Nobiltà di concezione e sicuro possesso di tutti i mezzi dell'arte, sincera ed acuta visione della realtà e profonda forza idealizzatrice, sentimento dell'antichità e costante capacità di trasformarsi e di rinnovarsi senza tradire le ragioni della propria originalità, sintetica percezione del vero e facoltà di tradurlo in forme d'arte senza trascurare nessuno dei particolari che giovino all'evidenza del soggetto, ecco le qualità che di ognuna delle stampe, di ognuno dei disegni del Klinger fanno qualche cosa di cosi armonicamente compiuto che il meglio non si potrebbe trovare in un quadro.

Troppe sono le manifestazioni che nella presente Esposizione di bianco e nero varrebbe la pena di esaminare convenientemente, e troppe le considerazioni a cui un'attenta rivista delle opere esposte nelle molte sale darebbe luogo, ma mi piace di conchiudere queste brevi note, rammentando vicino ad un giovane, il quale già così gloriosamente si è affermato nell'arte, il nome di un maestro, l'opera del quale è fatta tutta di un sano naturalismo penetrato di spiritualità. Intendo parlare di Alexandre Charpentier, il modellatore fine e gentile, che presenta una serie numerosa di incisioni a striature rilevate, modernissime di espressione e di una potente efficacia decorativa. Ma, pur dopo le sue incisioni, nelle quali la novità della tecnica si associa arditamente alla felice freschezza della ispirazione, egli resta sempre sopra tutto il grande artefice della placchetta e il poeta del basso rilievo. E le qualità eccezionali della sua modellatura sapientissima, che compenetra la delicatezza dello Yencesse con la genialità di Henry Auguste Patey e con la mirabile sicurezza di Michel Cazin, appaiono visibili anche nei pochi rilievi su carta onde egli è rappresentato a Roma. Deliziosi campioni e squisite varietà di un'arte, nella quale gl'Italiani furono già insuperabili maestri e che oggi hanno presso che dimenticata. Onde, anche per le sorti dell'arte nostra, è più vivo il rimpianto che il nome di Alexandre Charpentier ispira.

Ma in questo rimpianto potrebbe anche essere il germe di un'idea nobile e feconda: abbiamo fatto conoscere ai nostri artisti quali sono all'estero le condizioni delle arti sussidiarie della pittura; mostriamo loro anche ciò che si è fatto in quelle piccole, ma deliziose manifestazioni della scultura che nell'ultima esposizione di Venezia suscitarono un successo così schietto di curiosità e di ammirazione.

L'esempio, ad ogni modo, non andrà perduto.

ARDUINO COLASANTI.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

GUIDO MENASCI. *Gli angeli nell'arte.* Firenze, Alinari, 1902.

È uno scritto iconografico dettato da entusiasmo sincero per il bellissimo argomento, e dove si trova delineata con sicurezza la evoluzione del tipo degli angeli, specialmente dal Trecento in poi. Il primo capitolo, che studia le forme romane e bizantine, la gerarchia dell'Areopagita e Dante Alighieri, è troppo rapido forse; ma è tanto il buio che avvolge il lavoro d'elaborazione dell'arte nel medio evo da dovere scusare l'iconografo se non ha seguìto passo per passo lo svolgimento del tipo dell'angiolo nei secoli oscuri. Nel secondo capitolo, che esamina i primitivi, Giotto e i tesori del Trecento, l'A. osserva giustamente come gli angeli, più che simboli, divengono attori reali del fatto soprannaturale; ma non scruta davvicino la varie forme assunte dagli angeli stessi, le loro speciali fisonomie, i loro atteggiamenti, le particolarità delle loro acconciature, delle ali. delle vestimenta, di tutto quanto dovrebbe servire a dare il filo conduttore dello studio della rappresentazione. Sono minuzie che per l'iconografo divengono essenziali; e che certo l'A. ha osservato, per tracciare così sicuramente le sue linee generali. Non avrà creduto di mostrare gli strumenti e la preparazione che servirono al suo lavoro; il che non sarebbe stato inutile certo, e avrebbe mostrato della bella architettura dell'A. non solo la facciata, ma anche l'interiore costruzione. E quelle minuzie avrebbero servito a fondere con i capitoli precedenti gli altri che l'A. dedica agli angeli musicanti e danzanti, a Gabriele e i nunzi, a Raffaele e gli angeli custodi, a Michele, i guerrieri e i giustizieri, infine agli angeli della morte. Nella bibliografia del tema l'autore non cita lo Stuhlfauth (*Die Engel in der altchristlichen Kunst*) ed altri che forse avrebbero aiutato a dare un organismo alle impressioni dell'A. del resto sempre sincere e sempre squisitamente espresse.

A. V.

6.

Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.

PIETRO PICCIRILLI: *L'abazia di Santo Spirito di Sulmona* e *L'eremo di Pietro Celestino sul monte Morrone*. Lanciano, Rocco Carabba, editore, 1901.

L'A. incomincia questa ricca monografia discutendo le varie questioni che si riferiscono alle origini di questa Badia Morronese, esistente nei pressi di Sulmona ed ora adibita a penitenziario. Narrate brevemente le vicende e le trasformazioni subite dal vasto edificio fino al giorno d'oggi, l'A. entra a descriverne la pianta generale, l'ingresso, l'atrio decorato di chiaroscuri, il cortile centrale, gli altri cortili minori, nonchè il refettorio, il campanile ed i pochi resti dell'antico cenobio dei Celestini. Una speciale cura dedica l'A. alla descrizione della Chiesa in cui ha grande importanza la cappella dell'*Ecce Homo* che contiene il monumento del capitano Giacomo Caldora e molte pitture a fresco. Questo monumento del 1412 è una pregevole opera scultoria firmata dal maestro Gualtiero di Alemagna e rivela infatti nel suo stile i caratteri proprî della scuola tedesca. Il Piccirilli crede che alcune di queste importanti pitture siano contemporanee al monumento e propriamente quelle che sono nel nicchione che lo comprende; le altre egli suppone con buoni argomenti che possano essere di un tal maestro Saturnino Gatti che fiorì a Sulmona sulla fine del XV secolo.

All'eremo di Pietro Celestino sul monte Morrone l'A. dedica poche pagine di storia e di descrizione da

cui risulta però la grande cura e valentia dell'illustratore.

L'opera, nel suo complesso di poco volume, ha tra gli altri pregi numerose incisioni nel testo e 6 tavole fuori testo disegnate dallo stesso autore.

I. C. GAVINI.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

Gazette des Beaux-arts. Gennaio 1902. Pag. 55.

MARCEL REYMOND: *L'altar maggiore del duomo di Modena.* — Questo altare è importante specialmente perchè sta fra quelle opere medievali, in cui, prima dei lavori del Brunelleschi cominciano a mostrarsi le forme del Rinascimento.

Per la novità di certe sue sagome va posto insieme col tabernacolo dell'*Arte del Cambio* in Orsanmichele, colla tomba del doge Tommaso Mocenigo in San Giovanni e Paolo di Venezia, coi fonti battesimali di Jacopo della Quercia a Siena e con altre opere simili.

L'antico altare maggiore di Modena è in terra cotta e noi non sappiamo quando fu costruito; il trovarsi in esso però al tempo stesso elementi prettamente gotici ed elementi del Rinascimento fa credere che possa essere stato fatto intorno al 1420.

L'autore nelle figure che ornano l'altare trova somiglianze stilistiche con quelle del *maestro della cappella Pellegrini* in Sant'Anastasia a Verona (al quale del resto era già attribuito), e conclude che se lo scultore dell'altare di Modena non è lo stesso che ha lavorato alla cappella Pellegrini è però certamente un artista uscito dalla scuola di Niccolò d'Arezzo.

Lo Schmarsow crede che l'altare sia opera del *maestro della cappella Pellegrini.*

— Febbraio 1902. Pag. 89.

B. BERENSON: *Di alcune pitture non conosciute di Masolino da Panicale.* — Secondo l'A. al catalogo delle opere del grande maestro primitivo debbono aggiungersi: un'*Annunciazione* in Gosford House in Iscozia, una *Madonna* della Kunsthalle di Brema (data già da altri al maestro) ed avanzi di decorazione in una sala del palazzo del conte Castiglione a Castiglione d'Olona.

Di queste la più singolare è l'ultima perchè il pittore vi ha raffigurato un paesaggio alpestre, uguale pel profilo a quello dipinto nello sfondo del *Battesimo* nella Collegiata di Castiglione, e quindi non può essere stato dipinto che fra il 1430 ed il 1440.

L'A. poi attribuisce a Masolino una pala d'altare della galleria di Monaco (n. 1019), un affresco del battistero di Empoli colla rappresentazione della *Pietà* ed una Madonna col Bambino ed angeli nella chiesa di Santo Stefano di quella stessa città.

— Marzo 1902. Pag. 252.

JACQUES MESNIL: *Chimienti di Piero; un pittore sconosciuto del secolo* XV. — L'A. parla del pittore del quadro con Tobia ed i tre arcangeli Raffaele, Michele e Gabriele, nella galleria dell'Accademia a Firenze, che secondo alcuni sarebbe il Botticini, secondo altri il Verrocchio.

Il dipinto proviene dall'antica chiesa di Santo Spirito, dove si trovava nella cappella dei Capponi.

Guglielmo Bode crede che il dipinto debba attribuirsi al Verrocchio; il Mackowshy invece lo assegna al Botticini.

L'A. ritiene che sia opera di un tale Chimienti di Piero e reca come prove varie osservazioni tratte dal libro d'uscita e d'entrata della compagnia dell'Arcangelo Raffaele.

Purtroppo tutti questi ragionamenti non hanno che un valore esterno e non riescono a convincerci.

Repertorium für Kunstwissenschaft, volume XXIV, fascicolo V. Pag. 339.

EMIL JACOBSEN: *Dipinti italiani nella galleria nazionale di Londra: Note critiche al catalogo del 1898.* — Noto qui solamente quei paragrafi che, secondo la mia opinione, hanno maggiore interesse.

Giovanni Bellini: *Gesù nell'orto.*

Il quadro è fatto ad imitazione di un dipinto di uguale soggetto di Andrea Mantegna, conservato nella stessa galleria.

L'A. vede qualche lieve relazione fra questo quadro di Giovanni Bellini ed un disegno del libro di schizzi di Jacopo Bellini, conservato nel museo Britannico,

Cimabue: *Madonna in trono.* L'A. dice senz'altro che nel dipinto si vede lo stesso stile delle pitture del maestro a San Francesco d'Assisi, a Santa Maria Novella, ecc. Ora, date le grandi e continue discussioni su queste opere del maestro, mi sembra che egli avrebbe dovuto indicare con più precisione quali, secondo lui, sono queste somiglianze di stile e dove si osservano.

Egli non ha torto, citando l'autorità di Dante, di accennare ironicamente alla smania di assegnare a Duccio quanto prima si dava a Cimabue, ma certamente egli avrebbe fatto bene cercando di portare da parte sua qualche lume nell'intricata questione.

Leonardo da Vinci: *La Madonna nella grotta.* Secondo l'A. l'originale è veramente quello nel Louvre e questo di Londra non ne è che una copia. Per conto mio credo giusta l'opinione di tanti altri scrittori, i quali non ritengono che il quadro possa assegnarsi a Leonardo,

poichè se pure il maestro vi ha avuto qualche parte è evidente che non lo ha dipinto.

Il Jacobsen sostiene l'autenticità del quadro del Louvre e cita vari disegni di Leonardo, che egli pone in relazione colle figure del dipinto.

— Pag. 387.

BERTHOLD HAENDKE: *Sui disegni di Michelangelo ad Haarlem.* — L'A fa osservazioni anatomiche su questi disegni, avendo sott'occhio le riproduzioni che ne sono state pubblicate da Ernesto Marcuard nella sua magnifica edizione.

— Fasc. VI. Pag. 426.

HENRY THODE: *Tintoretto.* — Continua il catalogo critico delle opere del Tintoretto nelle chiese di Venezia.

Zeitschrift für bildende Kunst. 1892. Gennaio 1902. Pag. 77.

W. BODE: *Un capolavoro dello Sperandio nel South-Kensington Museum a Londra.* — L'A. parla di una Madonna col Bambino modellata in terracotta, proveniente dalle vicinanze di Faenza, e attribuita un tempo a Benedetto da Maiano. Egli vi vede, ed a ragione, connessioni stilistiche colle opere dello Sperandio a Bologna e specialmente col monumento sepolcrale di Alessandro V nella chiesa di San Francesco. Lo Sperandio dimorò infatti a Faenza dal 1477 al 1478, ed è con questo suo soggiorno che il Venturi connette un rilievo in terracotta coll'*Annunciazione*, ancora conservato nel duomo di quella città.

— Pag. 86.

ERNST STEINMANN: *Amore e Psiche; un ciclo d'affreschi della scuola di Raffaello in Castel Sant'Angelo a Roma.* — Le pitture si trovano in una stanza vicino alla camera decorata colle storie di Perseo, ed in esse, molto giustamento l'autore vede come un ricordo di ciò che nella Farnesina manca a completare le storie della favola di Psiche, dipintevi da Raffaello.

Sulle pareti della loggia dovevano essere dipinte tutte le scene, per così dire terrestri della favola di Psiche, mentre quelle celesti decoravano i pennacchi della vòlta.

Nelle incisioni di Michele Coxcyen si ritrova la serie completa della favola di Amore e Psiche, secondo i disegni di Raffaello; ora gli affreschi di Castel Sant'Angelo, cominciati non prima del 1535, per ordine di Tiberio Crispo, sono posteriori alle incisioni e ne derivano.

Gli affreschi di Castel Sant'Angelo, dipinti da scolari di Raffaello, sono preziosi specialmente perchè servono a farci in qualche modo ricostruire quale era il disegno completo del grande maestro per la decorazione della Farnesina.

— Pag. 138.

PAUL SCHUBRING: *Il buon reggimento, affresco di Ambrogio Lorenzetti a Siena* — L'A. si compiace di questa opera pittorica, specialmente perchè essa pel soggetto è unica in Toscana, riproducendo fatti della vita civile e politica contemporanea.

Il Lorenzetti vi rappresenta da una parte la sua città raffigurandone con gran cura gli edifici dai più sontuosi ai più umili e le varie abitudini della vita dei cittadini, e dall'altra la campagna ed il contado, senza dimenticare i minimi particolari.

FEDERICO HERMANIN.

Napoli Nobilissima. Vol. X, fasc. XII. Dicembre 1901. Pag. 179.

G. Ceci finisce di scrivere della chiesa e del convento di Santa Caterina a Formello illustrando le opere d'arte dei secoli XVII e XVIII — i due monumenti di Carlo Spinelli e di Federico Tomacelli dei primi anni del seicento; le pitture di Paolo De Matteis, scolare di Luca Giordano; i due ricchi altari barocchi di San Domenico e del Rosario, ecc. — L'A. dà inoltre qualche interessante notizia intorno al museo posseduto dai padri di Santa Caterina a Formello, museo che era stato formato al principio del secolo XVII e che a giudicare dal catalogo che ne fu pubblicato conteneva di tutto un po', minerali, antichità, curiosità etnografiche, oggetti di arte sacra, ecc. S'ignora dove questo materiale abbia trovato rifugio: forse qualche oggetto sarà pervenuto al museo di San Martino dove, per esempio, si conserva la testa di Masaniello, in legno, proveniente appunto da Santa Caterina a Formello.

— Pag. 88.

A. Maresca di Serracapriola illustra ancora *Battenti e decorazioni marmoree di porte del XVII esistenti in Napoli,* togliendo in esame le porte minori della chiesa del Gesù e la porta minore di San Domenico Maggiore che ha un elegante ornamentazione in marmo della fine del quattrocento.

— Pag. 189.

Don Ferrante rileva i fatti segnalati dal Fraschetti in un suo articolo nella *Flegrea: Napoli che se ne va* [1]

[1] Vedi un cenno in *L'Arte*, IV, 409, II.

e li fa seguire da alcune sue osservazioni dirette a mettere in luce qualche inesattezza del Fraschetti e a scagionare la Commissione municipale dei monumenti dalle accuse mosselle.

— Vol. XI, fasc. I. Pag. 1.

L. de la Ville sur-Yllon narra le vicende dell'antico castello di Casaluce, presso Aversa, dove si conserva, in una cappella dell'annessa chiesa, una Madonna bizantina che fu ritenuta fin dai tempi antichi miracolosa e che ha reso celebrato il santuario.

— Pag. 7.

MICHELE RUGGIERO: *Il Monte della misericordia - L'edificio.* — Questo scritto che contiene una completa illustrazione dell'edificio, costruito da Francesco Antonio Picchiatti poco dopo la metà del secolo XVII, fu pubblicato molti anni or sono negli *Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti* ed è qui ripubblicato dalla direzione del periodico in memoria dal compianto autore che fu appunto l'esecutore dei restauri dell'edificio.

— Pag. 10.

E. Bernich dà conto d'una sua visita al paesello di Casano Mutri, presso Telese, e delle opere d'arte che là si conservano.

Alcune di queste ci forniscono i nomi di artisti finora sconosciuti: quello di un maestro Ferrante da Cerreto che nel 1537 scolpì il portale della chiesetta di San Nicola, quelli di architetti che nei primi decenni del cinquecento costruirono alcune case di Casano.

— Fasc. II. Febbraio 1902. Pag. 17.

Si pubblica il discorso commemorativo di Morelli letto da Edvardo Dalbono alla Regia Accademia di Napoli.

— Pag. 22.

L. de la Ville sur-Yllon scrive della chiesa di San Pietro a Maiella, ne riassume la storia, accenna ai restauri più o meno barbari che in tempi diversi le furono apportati e illustra brevemente le opere d'arte che essa contiene.

— Pag. 28.

Don Ferrante estrae dal libro recentemente edito dal P. Benedetto Spila (P. BENEDETTO DA SUBIACO: *Un monumento di Sancia in Napoli*), notizie relative alla storia artistica del monastero e della chiesa di Santa Chiara.

— Pag. 40.

A. Maresca di Serracapriola illustra altre porte del secolo XVII di edifici napoletani.

— Pag. 44.

G. Abatino discorre del castello di Manfredonia, nel quale egli crede riconoscere costruzioni di tre epoche diverse. La più antica sarebbe la parte centrale compresa tra le torri rotonde e la quadrata (secolo XIII); al secolo XV apparterrebbero le torri esterne e le grosse muraglie perimetrali, al secolo XV il bastione pentagono che sostituisce una delle torri esterne.

— Pag. 46.

Il padre B. Spila replica ad alcune osservazioni fatte da *Don Ferrante* al suo recente libro.

— Pag. 48.

Don Fastidio ritiene, contrariamente all'opinione del Fabriczy, che il noto passo del Summonte in cui è parola di Gaspare romano non si riferisca alla casa del cardinale Riario a Napoli. « Il cardinale Riario non possedè *de proprio* una casa a Napoli. Se così fosse stato, essa sarebbe pervenuta ai suoi eredi, mentre corsero circa due secoli dalla sua morte prima che la famiglia Riario si trasferisse a Napoli e vi acquistasse un palazzo ».

Nuova Antologia. Fasc. 721. 1° gennaio 1902. Pag. 85.

ADOLFO VENTURI: *La Corona ferrea.* — È la prolusione del Venturi al suo corso di storia dell'arte medievale. L'A., ricordate sommariamente le vicende storiche della corona così detta ferrea, si addentra nelle questioni riguardanti la natura e l'origine del prezioso monumento. Accenna alla favola sorta in tempi relativamente recenti che la corona ferrea contenga uno dei chiodi della croce del Redentore e scartate le ipotesi che essa fosse in origine o un cerchio per incoronazioni reali o un diadema o una corona votiva, contrastando a tali supposizioni le dimensioni, la forma, le particolarità dell'oggetto, conclude doversi in esso riconoscere un *torquis*, uno di quei collari, cioè, di uso comunissimo nei bassi tempi. Le dimensioni sono appunto quelle ordinarie di un *torquis* e a un collare inoltre ci richiamano le cerniere che permettevano l'articolazione delle lamine del cerchio prima

che l'altro cerchio di ferro postovi internamente le rendesse rigide.

Il Venturi attribuisce il *torquis* al tempo di Antonino Pio e vi ravvisa un prodotto della stessa arte cui appartengono i due collari trovati a Kazan e illustrati dal Bayer, di quell'arte greco-orientale che si era formata in quel tempo nella Scizia dalla commistione degli elementi asiatici, persiani e barbarici, e del sentimento e dell'educazione artistica dei Greci. « I Goti, discendendo nel terzo secolo dalla strada maestra delle invasioni verso il Mar Nero, s'impadronirono del nostro *torquis*... Lo tolsero forse dal collo d'una regina o lo strapparono dal corpo d'un vinto re. Conservato nella mobile tenda d'un capo barbaro, passato a' suoi discendenti ed eredi che se ne apparavano nei giorni del trionfo, ornò probabilmente infine la bella e pia Teodolinda, che ne fece dono con gli altri ornamenti personali alla basilica da lei fondata di San Giovanni di Monza ».

Rassegna bibliografica dell'arte italiana. Anno IV, n. 5-8. Ascoli Piceno, maggio-agosto 1901. Pag. 81.

Giulio Cantalamessa pubblica un geniale articoletto sul Barocci, in cui pone in giusta luce i meriti artistici del maestro che, morto Raffaello, tenne alto il nome dell'arte in Urbino. Fa rilevare sopra tutto come il maestro seppe resistere alla corrente dell'imitazione michelangiolista che travolgeva gli artisti del tempo, e divenire e restare personale.

— Pag. 84.

E. Calzini: *Francesco Menzocchi e le sue opere.* — Di questo maestro forlivese, scolaro del Palmezzano e del Genga, il Calzini traccia in poche pagine la vita e il profilo artistico fermandosi a descriverne le caratteristiche di stile e le opere principali.

Tra queste ricorda l'effigie del vecchio Palmezzano che restò per tanto tempo sul sepolcro di questo artista e che fu ritenuto fino a poco tempo fa di mano del Palmezzano stesso.

— Pag. 107.

C. Mariotti: *A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli.* — Il dipinto è quello conservato nella pinacoteca Vaticana e di cui si occupò nella *Rassegna d'arte* il Cantalamessa, sostenendo che, nonostante l'iscrizione che reca, esso rappresenti non san Giacomo della Marca, ma san Bernardino da Siena.[1] L'A. non conviene nell'opinione del Cantalamessa e si studia di dimostrare il contrario con parecchi argomenti tra i quali questo: che il Crivelli non dipinse intorno alla testa della figura l'aureola del santo, ma soltanto la sottile raggera d'oro del beato, che non poteva convenire all'immagine di san Bernardino, già santificato parecchi lustri innanzi.

[1] Vedi un cenno in *L'Arte,* anno IV, pag. 189, col. 2ª.

— Pag. 114.

C. Grigioni dà copiosissime notizie intorno alla famiglia di Marco Palmezzani nei secoli XIV e XV.

— Pag. 129.

E. Scatassa pubblica documenti sul Barocci, su scolari di lui e su altri pittori urbinati del secolo XVII.

— Pag. 137.

Recensioni di opere di E. Müntz (*Le musée de portraits de Paul Jove*), di S. Ricci (*Trattato generale di archeologia e storia dell'arte italica, etrusca e romana*), di P. Provasi (*Jacopo Fusti Castriotti, architetto militare d'Urbino*). Favorevoli.

— Pag. 142.

Bibliografia artistica.

— Nn. 9-12. Settembre-dicembre 1901. Pag. 173.

C. Grigioni: *A proposito di alcuni dipinti crivelleschi e del Beato Giacomo della Marca.* — L'A. sostiene che non solo la tavola della pinacoteca Vaticana illustrata dal Cantalamessa rappresenta il beato Giacomo della Marca, piuttosto che san Bernardino; ma che quel santo si trova tra quei quattro raffigurati dal Crivelli nel polittico nell'Accademia di Venezia. Descrive quindi un'altra immagine del beato Giacomo conservata nel museo civico di Ripatransone.

— Pag. 179.

D. Sant'Ambrogio pubblica un altro articolo a sostegno dell'autenticità della *Vergine delle Rocce* di Àffori.

— Pag. 184.

E. Calzini: *D'alcune opere d'arte a Sant'Elpidio a Mare.* — L'A. illustra un grande polittico di Vittorio Crivelli e un altro quadro crivellesco conservati nel palazzo comunale di Sant'Elpidio; dà qualche cenno della basilica di San Croce, a pochi chilometri dal paese, e fa rilevare come di questo importante monumento, che risale al IX secolo, e che è da tempo ridotto ad abitazioni di contadini e a stalle, non restino oggi che miseri avanzi, in ancor più misere condizioni.

— Pag. 193.

E. Scatassa descrive due opere pittoriche conservate in Sassocorvaro: una Vergine col Bambino a tempera trasportata tempo fa al Municipio e una *Crocefissione* dipinta a fresco nella chiesa di San Francesco

L'A. crede che le due pitture presentino elementi sufficienti per essere assegnate ad Evangelista di maestro Bartolomeo di Piandimeleto e si fonda principalmente sul fatto che le due opere presentano caratteri dell'arte di Giovanni Santi e di Timoteo Viti dei quali Evangelista fu scolaro.

— Pag. 198.

F. MALAGUZZI. Alcuni documenti sui pittori Giacomo Filippo Realti, Francesco e Lorenzo dalle Cusidure, Nicolò da Panico, Bagnacavallo.

— Pag. 202.

E. SCATASSA. Un documento intorno ad una fabbrica di maioliche in Urbino nella prima metà del secolo *XVI*.

— Pag. 205.

Recensioni delle opere di P. SCHUMANN (*Der Dom zu Pisa*), C. PALADINI (*San Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese*), V. F. ALEANDRI (*Nuova guida di Sanseverino Marche*). Favorevoli.

— Pag. 211.

Bibliografia artistica.

Rassegna d'arte. Anno I, n. 11. Milano, novembre, 1901. Pag. 161.

PAUL KRISTELLER: *Fra Antonio da Monza, incisore*. — L'A. dà l'elenco delle opere di minio di questo maestro ed enumera alcune stampe che con quelle miniature presentano evidenti affinità stilistiche. Tali relazioni di stile lo inducono a ritenere per certo che al frate miniatore sieno dovuti i disegni delle incisioni in parola, anzi il Kristeller giunge anche più in là e sostiene che con ogni probabilità si possa attribuire allo stesso artista anche l'esecuzione tecnica di quelle incisioni, perchè in esse si trovano tradotte con la massima fedeltà le forme artistiche di frate Antonio; fedeltà che difficilmente potremmo spiegarci nel caso che l'incisore fosse stato una persona diversa dall'autore dei disegni.

— Pag. 164.

C. Jocelyn Foulkes discorre dell'usanza antica di dipingere le barde dei cavalli e ricorda parecchi artisti di cui si sa che professarono quell'arte.

— Pag. 167.

L. A. Gandini dà conto del volume pubblicato dalla signora Isabella Errera sulle stoffe della sua collezione e ne riproduce parecchie illustrazioni.

— Pag. 175.

Federico Argnani riproduce e illustra una lunetta con l'*Incoronazione della Madonna*, di G. B. Bertucci *senior*, conservata a Faenza e appartenente a una pala di cui la tavola centrale si trova nel museo di Berlino e i due pannelli laterali sono conservati nella pinacoteca faentina. L'Argnani esprimeva il voto che la lunetta non andasse via da Faenza, e il suo voto è stato esaudito: il dipinto venduto all'asta di questi giorni a Roma è stato comperato per L. 18,000 da un ricco signore romagnolo.

Proveniva dal museo Guidi di Faenza andato tutto in vendita.

— N. 12. Dicembre 1901. Pag. 177.

P. N. Ferri pubblica un disegno della collezione Santarelli (n. 170) nella galleria degli Uffizi rappresentante uno studio di Michelangelo per uno dei gruppi del *Giudizio finale* della Sistina. L'A. pubblica anche il disegno n. 65 della galleria Buonarroti che offre uno schizzo dell'intiera composizione e accenna alle divergenze che si notano tra un disegno e l'altro e tra i due disegni e l'affresco.

— Pag. 178.

C. Cesari a proposito delle figure del Crivelli conservate nella pinacoteca Vaticana, al Louvre, e a Venezia e che il Cantalamessa ritenne rappresentassero san Bernardino da Siena, il dottor Mariotti san Giacomo della Marca, — ricorda come nel quadro del Crivelli esistente nel museo di Berlino compaia a fianco della Vergine in trono un santo francescano dai lineamenti identici a quelli delle tre figure discusse. Questo santo però, che sorregge la sacra ampolla col sangue di Gesù si palesa senza dubbio da tale attributo caratteristico, per san Giacomo della Marca; con tutta certezza conclude dunque l'A. che anche le figure delle gallerie del Louvre, del Vaticano e dell'Accademia di Venezia offrono l'immagine del santo marchigiano.

— Pag. 181.

L. BELTRAMI: *Castiglione Olona*. — È un breve capitolo della *Guida di Varese* recentemente edita. Parecchie riproduzioni di monumenti di Castiglione accompagnano lo scritto.

— Pag. 184.

Enrico di Geymüller pubblica alcune osservazioni relative al disegno per la facciata di San Lorenzo della raccolta Bianconi, che il Beltrami assegnò alla mano di Michelangelo. Anche il Geymüller, come già il Ferri, non esita a riconoscervi invece la mano di Bastiano da Sangallo e tale attribuzione accetta lo stesso Beltrami, il quale ritiene a ragione il disegno sempre interessante per la storia della facciata di San Lorenzo.

— Pag. 186.

C. de Fabriczy ritiene che il passo del Summonte, sul quale il Bernini fondò l'attribuzione del palazzo della Cancelleria al miniatore Gaspare Romano, vada

riferito alla *casa* del Riario a Napoli non al palazzo di Roma; segnala quindi una placchetta del museo di Berlino con la firma *Opus Gasparis Neapolitanis* e si damanda se questo sconosciuto Gaspare non sia tutt'uno col Gaspare romano del Summonte.

— Pag. 187.

Giuseppe Mazzatinti ricorda a proposito dei restauri al palazzo de' Consoli in Gubbio come l'architetto di quel magnifico monumento trecentesco fosse Angelo da Orvieto e non Matteo di Giovannello, detto Gattapone, come molti si compiacciono ancora di ripetere.

— Pag. 188.

A. Balletti pubblica una notizia tratta dai libri di tesoreria del Comune di Reggio Emilia, dalla quale si ricava che due artisti reggiani Francesco Maria Signoretti e Prospero Clementi costruirono in Milano nel 1560 un piccolo modello in oro della città di Reggio come dono della città al duca Alfonso II nella sua prima venuta a Reggio.

— Anno II, n. 1. Gennaio 1902. Pag. 1.

L. Beltrami: *L'Arco di Tito nei recenti lavori al Foro romano.*

— Pag. 3.

C. Jocelyn Foulkes pubblica un documento dell'Archivio di Stato di Milano da cui si rileva che il Foppa ebbe per moglie una bresciana della famiglia De Caylina e si ferma a dar conto delle relazioni tra il pittore e i componenti di questa famiglia.

— Pag. 5.

C. De Fabriczy dà notizia di un'opera di Alessandro Abbondio medaglista e formatore di cera (n. 1580), conservata dalla Maggiore Congregazione Latina di Monaco. È una grande *Pietà,* formata in tutto tondo di cera, che può a dirittura considerarsi la traduzione plastica della *Pietà* della pinacoteca di Monaco a torto attribuita a Quintin Matsys.

— Pag. 6.

O. Fattori pubblica fotografie della *Sacra Conversione* di Giovanni Santi e del monumento del conte Gianfrancesco Oliva, nella cappella Oliva a Montefiorentino. L'A. per questo monumento e per l'altro della contessa Marsibilia Trinci fa il nome di Francesco di Simone Fiesolano.

— Pag. 8.

L. B.: *Il Museo d'arte recentemente ordinato alla Madonna del Monte, sopra Varese.* — Il museo fu inaugurato nell'estate dell'anno scorso e comprende alcune opere di prima importanza, quali il pallio d'altare eseguito per le nozze di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este e un messale miniato e firmato da Cristoforo Preda. Il B. offre la riproduzione del pallio e quella di una *Crocifissione* di Dionigi Bussola († 1687) che orna una delle cappelle del sacro Monte.

— Pag. 11.

C. Ricci discorre dell'opera del Rivoira: *Le origini dell'architettura lombarda,* fermandosi a rilevare come il motivo di decorazione architettonica della serie di archetti sorretti da lesene, che è frequente nei monumenti ravennati del secolo v, rimanga quasi intatto anche durante il Rinascimento.

— Pag. 13.

Si pubblica l'istromento col quale il priore della Certosa di Pavia commetteva ad Alberto Maffiolo da Carrara il grande lavabo esistente nella chiesa della Certosa stessa. Una clausola di tale contratto avvalora l'opinione che il Maffiolo non conducesse a termine l'opera e che gli altorilievi del fondo dell'arcata sieno d'altro autore.

— N. 2. Febbraio 1902. Pag. 17.

G. Moretti: *La conservazione dei monumenti dell'antico Egitto.*

— Pag. 23.

L. Lanzi pubblica un'ancona con la firma di Rinaldo da Calvi, scolare dello Spagna, conservata nella chiesa di San Nicolò a Stroncone presso Terni. Rappresenta l' Eterno che incorona la Vergine e reca nella predella l'*Annunziata*, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*. È l'unica opera certa di questo maestro quasi sconosciuto, intorno al quale, peraltro, l'A. ha potuto raccogliere e offrirci qualche notizia nel suo breve scritto.

— Pag. 24.

F. Malaguzzi richiama l'attenzione su alcune sculture del museo archeologico di Milano che egli per affinità stilistiche con opere dell'Amadeo non dubita debbano essere assegnate a questo maestro. Tali, due medaglioni con l'*Annunciazione* provenienti dalla chiesa di Vidate, un bassorilievo con la figura di San Cristoforo, un'edicoletta con la figura di San Sebastiano (o Cristo flagellato) entro una nicchia. Ad un imitatore dell'Amadeo andrebbe assegnato un piccolo bassorilievo, con la rappresentazione di Gesù ritrovato dai genitori, che nel gruppo centrale si mostra addirittura copia del bassorilievo con la stessa scena che si trova nel monumento detto di Giovanni Borromeo nella cappella gentilizia di questa famiglia all'Isola Bella e che è da ritenere di mano dell'Amadeo.

Passando ad altro argomento, il Malaguzzi, a proposito di un articolo dell'ispettore Luchini che asse-

gnava la porta degli Stanga in Cremona a Gian Cristoforo Romano, nota come tale opinione non abbia fondamento e riassume i suoi argomenti in favore della attribuzione a Pietro da Rho. L'A. ritiene che la porta sia lavoro di artista che operava sotto l'influsso dell'Amadeo; della relazione, poi, tra questo maestro e Pietro da Rho, l'A. vede altra prova nella somiglianza tra un bassorilievo di casa Parravicino a Cremona, firmato da Pietro, e due figure, firmate dall'Amadeo, esistenti nella cattedrale della stessa città.

Parecchie riproduzioni accompagnano lo scritto del Malaguzzi.

— Pag. 29.

Uno studioso che si nasconde sotto lo pseudonimo di *Latinus* risponde vibratamente e giustamente ad un articolista della *Münchner neueste Nachrichten*, il quale, a corto d'argomenti, si vede, aveva pensato bene di prendersela con i nostri direttori di gallerie, accusandoli d'*indolenza,* di *mancanza d'amore,* di *mancanza di pietà...* per le opere loro affidate. Non possiamo non sottoscrivere alle parole con cui *Latinus* ribatte le affermazioni gratuite dello scrittore del giornale di Monaco, e per conto mio osservo soltanto che tali accuse ai nostri direttori, i quali, tutti indistintamente, pur con gli scarsi mezzi di cui dispongono, riescono a far miracoli in materia di restauri, di nuovi acquisti, di riordinamenti, dovrebbero muovere, più che lo sdegno, il ridicolo.

Rivista d'Italia. Anno V, fasc. I. Gennaio 1902. Pag. 77.

E. Franceschi-Marini dà conto favorevolmente del volumetto di G. Waters su Piero della Francesca pubblicato nella collezione dei Bell & sons di Londra. Alcune asserzioni dell'A. intorno a Pietro e alla influenza ch'egli subì mi sembrano assai discutibili.

ETTORE MODIGLIANI.

PER FATTO PERSONALE.

Ho già dichiarato che per rispetto ai lettori del *L'Arte,* non mi lascierei andare a polemiche vane.

Il dott. Corrado Ricci ha contrapposto alle mie ragioni delle male parole alle quali non voglio dare altra risposta che questa: Anni fa il dott. Ricci m'intonò l'*osanna* e ora mi grida il *crucifige.* Dopo quasi un trentennio di lavoro indefesso, dopo essermi dedicato per dodici anni a salvare centinaia d'opere d'arte battagliando nel Ministero della pubblica istruzione, le insinuazioni e le impertinenze del dott. Corrado Ricci non mi toccano. La sua lode non poteva inorgoglirmi, come ora il suo biasimo non può turbarmi.

ADOLFO VENTURI.

9.

Pittura.

Lorenzo Lotto. An Essay in constructive Art Criticism by BERNARD BERENSON. London, George Bell, 1901.

Trattandosi d'una seconda edizione, siamo dispensati di dar conto di questo libro, e tanto più che nell'*Archivio storico dell'Arte* Gustavo Frizzoni ampiamente ne discorse, mettendone in rilievo i pregi indiscutibili. Solo notiamo che, da quando escì per le stampe la prima edizione, la critica ha fatto qualche passo, senza che in questa ristampa del volume sieno state accolte o almeno discusse le nuove conchiusioni degli studiosi.

Tutta una serie di opere attribuite al Solario e a Iacopo de' Barbari è stata rivendicata a Lorenzo Lotto, senza che della rivendicazione l'A. abbia mostrato d'accorgersi. Eppure esse mutano radicalmente tutto quanto l'A. ha scritto sulla giovinezza del maestro. In una prossima edizione l'A., che ha dedicato tante ricerche al Lotto, potrà presentarci il suo lavoro, come avremmo voluto in questa ristampa, veramente rinnovato. Allora l'A. potrà anche rivedere la sua classificazione delle opere del Lotto, classificazione in generale attentamente meditata, ma che può richiedere tuttavia qualche mutamento ne' particolari. Per esempio, il ritratto del balestriere del Campidoglio appartiene all'anno 1534, o, data la grande estrema debolezza della pittura, non si dovrà piuttosto riconoscere in esso il ritratto di Battista balestriere d'Arcevia eseguito dal Lotto nel 1551-52?

In generale, anche il grado dell'artista ci sembra segnato troppo alto, al paragone di tanti suoi contemporanei, del Correggio in ispecie, che sfolgora al suo confronto come un genio. È molto naturale che in una monografia il diapason per la valutazione del pregio d'un artista sia troppo forte; ma chi possiede come il Berenson cognizioni estesissime dell'arte italiana può e deve trovar la nota giusta.

A. V.

10.

Scultura.

G. ZIPPEL. *Le monache di Annalena ed il Savonarola.* Roma, Società edit. Dante Alighieri, 1901, in-8, pag. 29.

L'interesse di questo studio dello Zippel consiste soprattutto nella pubblicazione di alcuni documenti che recano ancora una prova della guerra spietata che gli ordini religiosi avversi all'ordine domenicano, al quale appartenevai il monastero di Annalena in Firenze, sostennero contro il Savonarola ed i suoi seguaci.

Dopo di aver parlato dell'origine del monastero di Annalena Malatesta, vedova di Baldaccio d'Anghiari, lo Zippel viene ad esporre le speciali cure e benemerenze che dal Savonarola ricevettero i conventi di Firenze, e in particolare quello di Annalena, che costituiva una vera eccezione in mezzo alla corruzione profonda della vita claustrale d'allora. Morto il Savonarola, furono mosse accuse da parte dei Francescani di disordini provocati dal frate « di dannata memoria » nel convento di Annalena, e dovuti in gran parte a chi voleva denigrare la memoria del martire.

Queste ricerche dello Zippel offrono anche un certo interesse per la storia dell'arte relativamente al busto in bronzo del Museo nazionale di Firenze, che un'antica tradizione qualificava per il ritratto di Annalena, opera del Vecchietta, e poi attribuito a Donatello dal dott. Umberto Rossi, il quale suppose invece che si trattasse di Ginevra Cavalcanti, moglie di Lorenzo dei Medici.

Ritenendo prive di fondamento tutte queste attribuzioni, lo Zippel crede giustamente che questo ritratto tolto dalla maschera presa sul cadavere, non sia altro che l'opera di uno scultore o fonditore qualsiasi del secolo XV, senza rigettare del tutto l'antica tradizione che ravvisava in questo busto l'infelice vedova di Baldaccio.

P. D'ACHIARDI.

II.

Architettura.

DIONIGI SCANO: *La cattedrale di Cagliari.* Cagliari, Dessì, 1902.

È un'altra buona monografia che prova l'affetto dello Scano ai monumenti della sua terra e l'acume e la diligenza con i quali egli li studia.

L'A. ha compreso che per la storia artistica dei monumenti sardi bisognava rifarsi da capo, chiedendo poco aiuto agli scrittori che prima di lui se ne occuparono, e si è messo coraggiosamente al lavoro; ha veduto, ha indagato, ha ricercato da sè, *ex novo,* e frutto di queste sue indagini sono i contributi — piccoli di mole, ma densi di ricerche — che egli di tanto in tanto ci viene offrendo, e che incominciano a dissipare un poco le tenebre fitte onde è avvolta la storia dell'arte nell'isola.

In questo ultimo breve scritto, adornato anche di buone riproduzioni lo Scano prende in esame il duomo cagliaritano studiandone l'epigrafia, descrivendo le parti antiche del monumento che ancor oggi rimangono e non tralasciando alcuna delle questioni che si riferiscono alle sue origini, alla sua struttura, alla sua storia.

Ardita sembra l'attribuzione della costruzione pisana a Guglielmo da Pisa, scolare di Nicola Pisano; ma giova notare che l'A. le dà solo il valore d'una congettura. D'altronde non vogliamo fermarci a cercar mende in questo studio accurato, è dovere invece rilevare come esso contribuisca a farci conoscere degnamente un lato della storia dell'isola bella e sfortunata rimasta ancora purtroppo un'incognita per così grande parte degl'italiani.

ett. m.

12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

JOHN W. BRADLEY: *Historical Introduction to the Collection of illuminated letterers and borders in the National Art Library.* London, Eyre and Spottiswoode, 1901.

L'autorevole compilatore del *Dictionary of Miniaturists* procura di radunare in poche pagine tutta la storia della miniatura, dividendone in bell'ordine le scuole e segnando di queste, con sufficiente precisione, le caratteristiche della forma e della tecnica. Il compito, difficile pel grande numero di problemi che ancora non sono stati risolti, è adempiuto dal B. con l'attenersi quasi sempre ai risultati degli ultimi studi; ciò che renderà utile questo libro alla generale coltura.

Alcuni giudizi del chiarissimo A. intorno al valore artistico del migliore ms. di Giovanni Climaco, e specialmente quelli circa le mirabili miniature dell'*Ars Venandi* di Federigo II (Bibl. Vat.), ove egli scorge rozzezza ed insufficienza di tecnica, noi non sapremmo per vero accettarli. Scarso, anche, sopra tutti gli altri ci appare lo studio intorno alle miniature carolingie, nel quale troviamo con rincrescimento attribuita ad A. Molinier quella classificazione delle scuole di Francia il merito della quale spetta per intero allo Janitschek: ivi pure è menzionata la scuola di Lione mentre è dimenticata quella, assai più importante, di Corbie e l'altra di Reims che i più recenti studi hanno illustrata.

Il libro è scritto per preparare il visitatore delle raccolte di fregi e d'iniziali miniate possedute dalla *National Art Library* e dal *Victoria and Albert Museum,* collezioni formate a colpi di forbici che strapparono i loro ornati a tanti antichi manoscritti.

Anche il museo civico di Bologna conserva, pervenutagli per lascito, una raccolta di miniature formata nella stessa maniera: sono piccoli brani di pergamena che ridevano un giorno entro i codici e che ora hanno in gran parte perduto ogni valore, gemme cadute dai propri castoni.

Noi ci auguriamo che così barbari criteri non abbiano a durare più nelle collezioni, nè pubbliche nè private.

t.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

Un altro documento berniniano. — Il forte ritratto dell'artista, lavorato da Giambattista Gaulli, che onora presentemente la Galleria Nazionale di Roma [1] si aggiunse bellamente ai molti che feci conoscere nel mio *Bernini;* ora godo nel segnalare un'altra preziosa memoria della grande attività del Michelangiolo secentesco.

Si tratta d'un luminoso quadro che trovai in una casa di Napoli, rappresentante il busto in marmo di Francesco I d'Este.

L'opera, assai ben conservata, è lavorata ad olio e si trova racchiusa in una cornice moderna.

Il meraviglioso busto assai fedelmente ed elegantemente riprodotto, campeggia violento sul fondo azzurro cupo del cielo che una tenda oscura discopre: esso appare posato sur un tavolo ricoperto di tappeto, dove si trovano consparsi oggetti diversi: in basso a manca si vede capovolto un ricchissimo piatto d'argento con fregi rilevati su cui giuoca la luce; sul piatto fiammeggia un mazzo di fiori purpurei lavorati con una freschezza mirabile e sui fiori si vedono due guanti bianchi, posati come per caso. Presso il piatto è un istrumento geodetico ed altri se ne vedono a destra tra i quali sono riconoscibili un sestante, un quadrante ed una bussola. Una gaia nota di colore è data da un uccello morto, dal becco sottile e allungato, dalla cresta iridata e dalle ali colorite de' più bei toni violacei, che si trova abbandonato sul tappeto. Sul fondo a manca si vede la figura del Tempo, vigoroso vegliardo piegato su un grosso bastone, che reca su le spalle il globo: nel globo appare indistintamente delineata la figura transvolante dell'Eterno tra una gloria di putti. A destra similmente si vede la figura della Verità curva in avanti, completamente ignuda, festeggiata da puttini grassocci.

[1] V. *L'Arte*, anno III, pag. 316. Il Baciccio condusse anche un altro ritratto del Bernini, ora in possesso del barone de Geymüller di Parigi, da' quale Arnold Van Westerhout trasse la meravigliosa incisione pubblicata nel mio libro sul Bernini.

Le due figurazioni sono monocromate di un color d'oro rossastro con luci vive. Il *Tempo* ha il petto virente coperto di corazza; ha le membra muscolose e il volto fiero e rude. La *Verità* ha le carni delicatamente morbide che su le punte dei seni sfumano in un roseo caldo; i putti festosi hanno vivi lumi d'oro su le membra ritondette.

I toni caldi di codeste allegoriche figurazioni contrastano bellamente con quelli freddi del marmo lavorato in mille armoniche sinuosità.

Come si vede, si tratta d'una libera riproduzione e quasi d' una glorificazione dello splendido gruppo ideato dal Bernini in un'ora di sconforto e condotto in marmo soltanto nella figura della Verità.

L'opera, anche per il soggetto, non può dirsi un capolavoro: certo ha non comuni pregi di colore, di morbidezza e di diligenza. La stranezza dell'adunazione degli oggetti disparati se nuoce alla unità del soggetto gli aggiunge peraltro una singolare attrattiva.

***

L'opera fu senza dubbio condotta in Roma nello studio del Bernini allorquando l'artista era intorno a dar gli ultimi tocchi al busto meraviglioso. Certo non può ammettersi che il quadro sia stato eseguito in epoca più tarda, quando già il marmo era collocato nel palagio Estense, poi che le allegorie della Verità e del Tempo parlano di fatti intimi dell'artista e accusano la sua diretta influenza.

È bensì vero che del busto, appena giunto a destinazione, si trasse una riproduzione grafica, siccome attesta un documento dell'archivio di Modena, [1] ma

[1] « Serenissimo Principe. È venuto voglia a' Ser.mi di Toscana di havere uno schizzo del Ritratto in marmo di V. A. scolpito dal Cav. Bernini, havendomelo scritto Vincenzo Manozzi d'ordine del Principe Leopoldo, et io subito glie l' ho mandato havendone data parte al Principe. E qui senza più a V. A. S. riverentemente m' inchino. — Di Modena, li 27 novembre 1651. — Humilissimo e divot.mo Servo Gemignano Poggi ». (Archivio di Stato in Modena, Cancelleria ducale).

si trattava solo di uno schizzo affrettatamente eseguito da non confondersi certo col perfetto quadro di cui è parola.

Il busto fu iniziato intorno al 20 agosto 1650; il 16 settembre 1651 era perfezionato salvo in qualche ritocco dello zoccolo, e nel primo giorno del novembre successivo, fu inviato a Modena.[1] Fu dunque dalla metà del settembre alla fine dell'ottobre, vale a dire nello spazio di quarantacinque giorni che il quadro venne compiuto.

L'opera fu ordinata senza dubbio dal Bernini per conservare nel suo studio un visibile ricordo della scultura che aveva sollevato in Roma tanti entusiasmi.[2] Essa si conservava ancora in sua casa nel 1706, vale a dire venticinque anni dopo la sua morte, poichè nell'inventario dei beni lasciati dall'artista, redatto appunto in quel tempo dal figliuolo di lui Francesco Giuseppe, si legge questo articolo: RITRATTO DEL SIG. DUCA DI MODENA.[3]

Da alcuni raffronti operati con le opere di Guidobaldo Abbatini, pittore di Città di Castello, allievo del Romanelli e del Bernini, sono indotto ad ascrivere il bel quadro a codesto gentile artista, di cui il Passeri ci racconta romanticamente la vita agitata e la tragica morte.[4]

L'Abbatini era familiare di casa Bernini ed era tanto affezionato al maestro che secondo il biografo romano « pareva uno schiavo comprato alla catena ». Egli era entrato nel cenacolo berniniano all'epoca felice di Urbano VIII, e, secondo documenti d'archivio, lo troviamo a lavorare nel 1637 ad una tela rappresentante la facciata di San Pietro, adoperata per attaccarvi il modello del campanile; nel 1638 alle vôlte di stucco e ai quadri delle cantorie situate nei piloni della cupola vaticana; nel 1641 alle opere della piramide provvisoria del detto campanile; nel 1645 ai cartoni per la decorazione dei pilastri di San Pietro e nel 1649 a quelli per il nuovo pavimento della stessa basilica, al restauro della Navicella di musaico ed ai rappezzi dell'obelisco della fontana di piazza Navona.

Tre suoi lavori di una certa importanza si conservano in Roma e sono le decorazioni pittoriche della cappella di Angelo Pio Perugino in Sant'Agostino, della cappella Raimondi in San Pietro in Montorio e della cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria.

Nella prima l'artista dipinse genialmente a olio, sulla parete, la Vergina Assunta con angioli ed amorini, nella centina una gloria di angioli, e ai lati due sibille, acconciando genialmente gli stucchi a sussidio della decorazione pittorica. Nella chiesa gianicolense lavorò leggiadrissimi putti a vivi colori tra ornati e fregi bizzarri. Nella magnifica cappella della Vittoria condusse su la vôlta, sotto il voluttuoso gruppo di Santa Teresa con l'angiolo, vaghissimi stucchi dorati e storiette in bassorilievo e una gloria con putti musicanti e con la colomba mistica « nel mezzo di un abbisso di splendore così vivo, così luminoso che quasi introduce la confusione e l'abbagliamento ai riguardanti ». Anche qui la connessione della pittura alla plastica produce miracoli di effetto decorativo.

Il Passeri ricorda altresì come opere notevoli dell'Abbatini, una *Annunziazione* con un gruppo di donzelle dipinta « in un certo vano bislongo » su la porta della computisteria dell'Annunziata « opera di qualche gusto e tenerezza » e una Vergine con i santi Antonio Abbate e Ignazio da Lojola su una cantonata di via del Caravita, incontro all'Oratorio de' gesuiti.

L'artista operò altresì col Romanelli nelle storie de' fatti della contessa Matilde, dipinte nel palazzo Vaticano all'epoca di Urbano VIII; lavorò molto anche di musaico ed oltre ai rappezzi della storica Navicella, operò sotto la direzione di Pier da Cortona nella cupola della cappella del Sacramento in San Pietro.

Quasi tutte le opere sue furono condotte con la collaborazione e sotto la direzione del Bernini, poi che egli mai lasciò il suo maestro neppure ne' momenti disgraziati dell'avvento di Innocenzo X, e questo prova come esageri il biografo romano allor che dice della tirannia e delle angherie inflitte dal maestro allo scolaro.

Il gentile pittore era l'intimo della casa del maestro che coadiuvava ne' suoi progetti, come in quello del palazzo di Montecitorio, dipinto a olio, ora conservato in casa Doria Pamphily; gli teneva mano altresì nelle sue commedie componendo e recitando

[1] Cfr. *Il Bernini*, Documenti a pagine 222, 223 e 224.

[2] Potrebbe anco ammettersi che il busto in profilo fosse stato dipinto per aver modo di far condurre un cuneo per istampare medaglie, ordinato dal Duca di Modena nei primi giorni di luglio del 1650, come risulta dalla lettera seguente, diretta in quel periodo da Modena al cardinale d'Este, residente in Roma:

« Sono di già perfezionati tutt'i ritratti fatti dal S. Giusto, l'ultimo è stato quello, che rappresenta in profilo dentro di un ovato il Serenissimo Sr. Duca armato, ch'è riuscito conforme gli altri d'isquisita somiglianza, e di maniera ottima.

« Sua Altezza desidererebbe di haverne la statua di marmo, cioè tutto quello, che rappresenta la medesima pittura, figurandosi qui, che stante l'isquisita somiglianza della pittura, aggiuntovi l'altro ritratto pure del S. Duca, che sta presso V. Altezza possa il Sig. Bernini haver bastanti norma e modello per formar la statua a tutta perfezione.

« Si desidera in oltre che sia formato da un Artefice eccellentissimo un cuneo del medesimo ritratto in profilo che serva per istampare medaglie.

« Dell'una e l'altra opera si attenderà che V. A. Serenissima si compiaccia prima di far pigliare informazione del prezzo senza impegnarsi e del tempo che vi correrà al totale compimento et havvisarne: Havutosi detto ragguaglio si manderà il ritratto, e si attenderà poi che sia rimandato a suo tempo ». (Archivio di Stato in Modena, Cancelleria ducale).

[3] Archivio notarile capitolino, atti del not. Mazzeschi. Cfr. *Il Bernini*, pag. 432.

[4] GIAMBATTISTA PASSERI, *Vita de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Roma, 1777.

nella parte spiritosa del Trappolino bergamasco e lo serviva in tutti i lavori di fiducia e d' intelligenza.

Aveva egli anche una certa facilità nel comporre in versi, siccome il fratello suo Anton Maria nel comporre in musica, ed io ho letto di lui sul frontespizio di una commedia dedicata da un tale al cavalier Bernini e conservata manoscritta in un codice della Vaticana, un armonico sonetto dedicatorio.

Era di maniere gentili e di gradito aspetto: tali qualità lo fecero incorrere in « una certa imprudenza » che lo condusse al matrimonio; a quelle doti esteriori aggiungeva la bontà e la tenerezza del cuore e la grande gentilezza dell'animo lo trasse a morir d'amore. Aveva egli contratto una relazione con una bella fanciulla e, infuriando la famosa peste del 1656, un dì ch'egli si recava a bearsi de' suoi baci la trovò morta.

Guidobaldo Abbatini: Quadro col busto di Francesco I d'Este, del Bernini

Tanta malinconia lo pervase che in pochi giorni seguì la sua cara nel fatale destino. Si spense di cinquantasei anni nel settembre di quell'anno tragico.

Il quadro di cui ora mi compiaccio dare la riproduzione, valga a ricordo della sua bell'anima.

STANISLAO FRASCHETTI.

A proposito dei bassorilievi di Castel di Sangro. — Nel fascicolo di novembre-dicembre 1901 de *L'Arte*, il sig. Antonio de Nino pubblicò alcuni interessantissimi bassorilievi infissi sul muro di cinta di casa Patini a Castel di Sangro, in Abruzzo, chiudendo il suo articolo con queste parole: « Queste sculture fanno pensare a Benedetto da Majano e a quella pleiade contemporanea dei Sansovino, dei della Porta, dei Buglioni, ecc. Ma i caratteri delle iscrizioni sono evidentemente della fine del secolo XIV o della prima metà del XV ». Ora desidero di dire qui il mio parere su queste sculture, che mi sembrano d'una grandissima bellezza. Io credo che esse siano opere fiorentine eseguite sotto l'influenza immediata di Ghiberti, certamente nel secondo quarto del secolo XV. Alcuni di questi bassorilievi appaiono ispirati da alcuni di quelli della prima porta di Ghiberti, si potrebbe quasi dire che ne sembrano copia. Indicherò i punti più evidenti di somiglianza.[1]

La Crocefissione (Castel di Sangro)

La Crocefissione del Ghiberti
(Fotografia Alinari)

Nella *Crocifissione* è la stessa disposizione delle due figure sedute, Maria e San Giovanni, ai piedi della Croce. Sono gli stessi movimenti delle braccia com'è la stessa fattura, così caratteristica, delle vesti che si svolgono in lunghe pieghe e si distendono attorno alle figure. La *Flagellazione* non è meno caratteristica; ad onta che questo bassorilievo sia mutilo, si riconoscono nelle figure gli stessi movimenti.

Ma qui si è aggiunto qualche cosa di ancor più significativo; intendo dire la rappresentazione architettonica che serve da fondo e che è la stessa nei due bassorilievi.

Io mi propongo di dimostrare un giorno qual'è, dal punto di vista architettonico, l'interesse dei bassorilievi di Ghiberti. Ghiberti s'occupò molto di architettura, e se egli non potè, come il suo più felice competitore, Brunelleschi, costruire grandi monumenti, egli si compiacque di darci degli abbozzi, dei progetti di ciò che sognava di fare nei suoi bassorilievi. La sua prima porta, eseguita dal 1404 al 1424, e verosimilmente terminata prima del 1420, vale a dire prima che Brunelleschi cominciasse l'ospedale degl'Innocenti, presenta curiosissime ricerche architettoniche nelle quali noi vediamo sbozzato lo stile del rinascimento. Dal primo bassorilievo di questa porta, l'*Annunciazione*, fino all'ultimo, le *Pentecoste*, noi vediamo Ghiberti creare successivamente i diversi elementi dello stile della Rinascenza. Nella *Flagellazione*, che si trova nel mezzo della serie, noi abbiamo colonne scanalate a capitelli corinzi che sostengono una specie di cornicione assai caratteristico recante un fregio non unito, ma interrotto da risalti sopra ciascuna colonna; ora questa stessa architettura noi ritroviamo nei bassorilievi di Castel di Sangro, e ciò è di capitale importanza, perchè quel motivo architettonico non si trova che in Ghiberti e soltanto in una certa epoca (1420).

Il bassorilievo che il de Nino congetturò rappresentasse Gesù davanti a Erode è invece l'*Adorazione dei Magi*, e noi troviamo anche qui una vera e propria copia di Ghiberti. Sotto una grande edicola è seduta la Vergine con a lato San Giuseppe, davanti a lei è

[1] A rendere più facile il raffronto riproduciamo a fianco dei bassorilievi del Ghiberti quelli corrispondenti di Castel di Sangro che furono già riprodotti insieme con la *Vergine e il Bambino*, la *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto*, e il *Tradimento di Giuda*, nel *L'Arte*, a pag. 422-424 del vol. IV (1901).

NOTA DELLA REDAZIONE.

uno dei re Magi inginocchiato mentre gli altri due, col loro seguito, stanno in piedi dietro di lui. È alla let-

La Flagellazione (Castel di Sangro)

tera una copia, copia nella disposizione dei personaggi, copia nei minimi dettagli degli atteggiamenti e delle

L'Adorazione dei Magi
(Castel di Sangro)

vesti. Gli altri tre bassorilievi non presentano tali rassomiglianze.

Il *Tradimento di Giuda,* che si trova a Castel di Sangro, è anche una delle scene riprodotte da Ghiberti nella sua porta, ma le due scene sono molto differenti. L'artista non s'ispira più alla scena di Ghiberti, però questo bassorilievo da quanto si può giu-

La Flagellazione del Ghiberti
(Fotografia Alinari)

dicare, dato il suo cattivo stato di conservazione, si mostra della stessa epoca e dello stesso stile degli

L'Adorazione dei Magi del Ghiberti
(Fotografia Alinari)

altri. È l'arte di Ghiberti, nella sua gioventù, è l'arte di Nicolò d'Arezzo, l'arte fiorentina dal 1420 al 1430.

Le stesse osservazioni valgono per gli altri due ri-

lievi di Castel di Sangro: la *Fuga in Egitto* e la *Presentazione al tempio*, scene che Ghiberti non ha mai rappresentato.

Per datare questi bassorilievi il motivo architettonico rappresentato nelle *Pentecoste* è degno di attenzione. Il baldacchino che è sopra l'altare è nettamente ispirato dal tabernacolo de' medici a Or San Michele, fatto nel 1399 e che fu ammirato nei primi anni del secolo XV. Lo vediamo riprodotto da Fra Angelico verso il 1440 nella sua *Incoronazione della Vergine* del Louvre. In questo bassorilievo, non fosse altro che per la figura della Vergine, meravigliosamente drappeggiata, l'artista si rivela eccellente.

Ecco tutto ciò che posso dire di questi bassorilievi. Tre sono copie di Ghiberti, gli altri tre appartengono allo stesso stile, ma io non posso dire se siano creazioni originali o copie. Fino a prova in contrario dobbiamo considerarle creazioni originali. Queste opere appartengono alla prima metà del secolo XV; esse non sono anteriori alla prima porta di Ghiberti, cioè al 1420, e non è probabile che esse siano posteriori al 1440.

Non credo che sia il caso di discutere se siano opere della mano di Ghiberti o no: Ghiberti non si è mai ripetuto e di più noi non conosciamo di lui alcun lavoro in marmo o in pietra; non si può nemmeno supporre che queste opere siano anteriori a quelle di Ghiberti, poichè Ghiberti non imitò mai nessuno.

MARCEL REYMOND.

NOTIZIE VARIE.

NOTIZIE D'INGHILTERRA.

Pitture italiane esposte a Burlington House. — Dopo un intervallo di cinque anni l'Academy ha di nuovo ripreso, come annunziai nel mio ultimo corriere, le sue esposizioni di antichi maestri, e durante i mesi d'inverno fino a pochi giorni fa, Burlington House è stata un museo di belle pitture prestate da quei depositi inesauribili che sono le collezioni private inglesi.

Non mi propongo di descrivere l'esposizione, ma soltanto di mandare alcune note su qualche opera italiana di cui ho avuto la fortuna di procurarmi fotografie, e dico *fortuna* perchè le autorità non solo hanno vietato un catalogo illustrato, ma non hanno permesso che si facessero fotografie durante l'esposizione. Noi siamo quindi molto obbligati alla cortesia dei proprietari privati che avevano acconsentito da prima che si facessero riproduzioni e queste siamo lieti di presentare ai lettori del *L'Arte*, tanto più che alcune di esse vedono la luce per la prima volta.

***

La scuola veneziana è qui illustrata da quattro

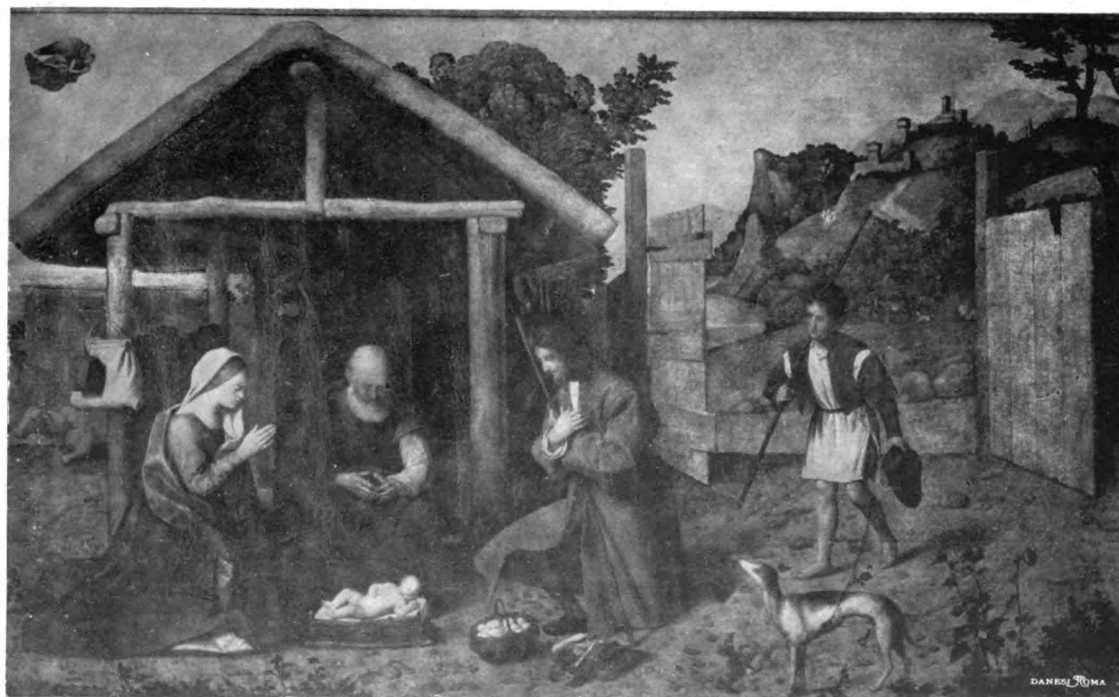



Fig. 1 — Vincenzo Catena: L'Adorazione dei pastori. - Proprietà del conte Brownlow

opere: un Crivelli, un Catena, un Bartolomeo Veneto, e un altro ritratto d'autore incerto.

La Madonna e il Bambino del Crivelli con la minuscola figurina di un monaco inginocchiato a fianco, proviene dalla galleria di Sir Frederick Cook a Richmond e un tempo apparteneva al conte di Duddley (fig. 2). Per lo stile essa va assegnata al primo periodo del maestro ed è stata posta dal Berenson [1] e dal Rushfort [2] fra l'ancona di Massa Fermana datata 1468 e la Madonna di Macerata datata 1470. Quest'ultimo scrittore trova che Crivelli qui anticipa con la grande elaborazione degli elementi decorativi qualche cosa delle sue opere più tarde. Il dipinto è in perfetto stato di conservazione.

L'*Adorazione dei pastori*, mandata dal conte Brownlow è una delle più mirabili opere di Catena (fig. 1). Stava esposta ancora col nome di Bellini, ma è riconosciuta universalmente della stessa mano che dipinse il Cavaliere inginocchiato della National Gallery, che è alfine dato correttamente nel catalogo ufficiale al Catena. I nomi di Bellini, Lotto e Giorgione salgono subito alle labbra alla vista di questa splendida opera in cui Catena ha espertamente assimilato lo stile caratteristico di ciascuno di questi grandi maestri senza rinunziare alla propria individualità.

L'avesse egli pur fatto sempre con tanto successo!

Un notevole ritratto di gentildonna è prestato da Mr. Beattie di Glasgow (fig. 4). È catalogato come ritratto di Alda Gambara di Boltraffio; ma è mia opinione che non sia nè una cosa, nè l'altra. Sir Walter Armstrong ha già dato buone ragioni per ritenere che la donna è Veronica Gambara, figlia di Alda; Mr. Claude Phillips e altri sono disposti ad attribuire il dipinto a Bartolo-meo Veneto, e con ambedue questi scrittori sono perfettamente d'accordo.

Alda Pio da Carpi, che sposò Gian-

[1] *Study and criticism of Italian art*. Bell & Sons, 1901.

[2] *Crivelli*. Great Masters Series. Bell & Sons, 1900.

Fig. 2 — Carlo Crivelli: Madonna col Bambino
Richmond, Galleria di Sir Frederick Cook
(Fotografia Haufstängl)

Fig. 3 — Pesellino: La storia di David. - Proprietà di Lady Wantage

Fig. 4 — Bartolomeo Veneto: Veronica Gambara
Glasgow, Collezione Beattie

francesco Gambara, nacque circa il 1460 e rimase vedova nel 1511. La donna raffigurata sembra sui venticinque o trenta anni, così che se fosse Alda il ritratto sarebbe stato dipinto circa il 1485-1490 cioè in un'epoca troppo antica per lo stile dell'opera. Sua figlia Veronica naque nel 1485 e se essa è la persona raffigurata nel dipinto, questo dev'essere assegnato circa agli anni 1510-1515, cioè ad un tempo che appunto gli conviene per lo stile. Ma è Veronica? Nel fondo apparisce il castello di Brescia che certamente suffraga la tradizione che questa sia una Gambara, e per di più si dice che la figura abbia una incredibile rassomiglianza col ritratto di Veronica a Parma e con l'altro che un tempo era nella collezione Giovio a Como

Quanto all'autore, Boltraffio non è mai così romantico e imaginoso e nemmeno così originale nel colorito come questo artista. Difatti la pittura non è milanese, ma veneziana e si addice di più a Bartolomeo Veneto di cui io credo sia una delle più belle opere. Comunque il lettore può giudicare da sè. Possiamo solo aggiungere che la pittura venne in Inghilterra non molto tempo fa da una nobile famiglia dell'Italia settentrionale.

Per una strana coincidenza l'ultima pittura veneziana qui illustrata è un ritratto d'uomo attribuito appunto a Bartolomeo Veneto (fig. 5) e prestato, come l'altro, dallo stesso Mr. Beattie. Ma io non posso accettare questa attribuzione, sebbene a prima vista si trovi qualche cosa nel quadro che possa suggerirla. Per quanto questo pittore proteiforme possa palesarsi in modi differenti, pure mi sembra che l'esecuzione di questo dipinto sia troppo povera, la concezione troppo materiale e che esso appartenga più verosimilmente a qualche artista di second'ordine del genere di Caprioli o di Girolamo da Treviso. Altri lo ritengono opera di scuola veronese.[1]

La scuola fiorentina si presenta con la *Sacra Famiglia* di Fra Bartolomeo di proprietà di Sir Frederick Cook di Richmond firmata e datata 1516. (V. la tavola fuori testo a pag. 122). Questa composizione sembra una di quelle favorite dal Frate e noi troviamo gruppi analoghi nella Galleria Nazionale di Roma e a Pitti. Questo dipinto è senza confronto il più bello di tutti e meravigliosamente conservato.

Un tale esemplare fa lamentare ancora più che sia così meschina la pittura del Frate entrata da poco nella National Gallery.

I due superbi pannelli di cassoni con la Storia di David pervennero dalla collezione

[1] Si trovavano nell'esposizione anche due ritratti appartenenti a Sir Charles Robinson: uno dato giustamente al nostro Bartolomeo, l'altro « attribuito al Moretto », ma che io credo appartenga anch'esso al primo. Poichè non ne esistono riproduzioni non posso qui discuterne.

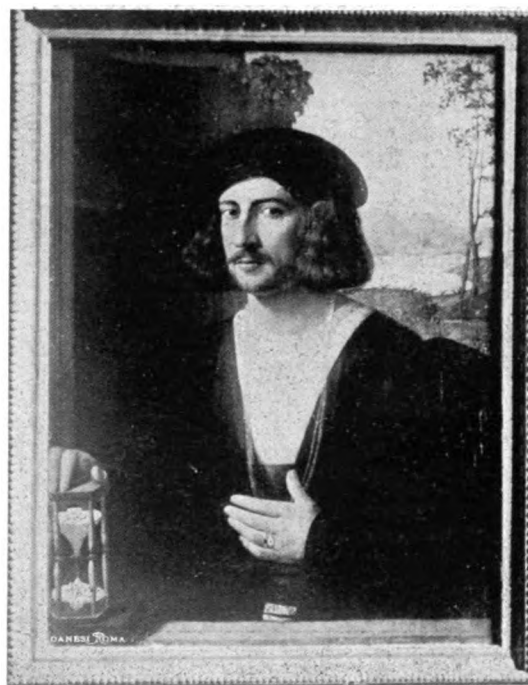



Fig. 5 — Scuola veneta: Ritratto d'uomo
Glasgow, Collezione Beattie

Torrigiani di Firenze e ora appartengono a Lady Wantage (fig. 3). Essi costituiscono probabilmente la più ricca decorazione di cassone che esista e possono con ogni certezza essere attribuiti a Pesellino.

Finalmente tra le opere fiorentine c'è la così detta *Bella Simonetta* di Botticelli anch'essa inviata dalla galleria di Richmond (fig. 7). Naturalmente tanto l'identità della persona rappresentata quanto quella del pittore è discutibile, ma non c'è dubbio che questa è una pittura di gran lunga più splendida dell'esemplare conservato a Francoforte che pure si avvicina allo stile di Botticelli molto più della cosidetta *Simonetta* di Pitti, anche essa attribuita al maestro, e dello strano ritratto di Chantilly che i critici moderni riconoscono come opera di Piero di Cosimo.

Due esempi di predelle di Raffaello si hanno nella *Processione al Calvario* di Lord Windsor (fig. 8), che è la parte centrale della predella della *Madonna di Sant'Antonio* (che è stata anch'essa esposta all'Academy dal nuovo proprietario Mr. Pierpont Morgan); e nell'altra (fig. 9) più antica apparentemente a Sir Frederick Cook (fig. 11). Questa rappresenta una scena della vita di San Nicola di Bari e faceva parte in origine della predella dell'ancona perduta con l'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino,* eseguita da Raffaello giovine per una chiesa di Città di Castello. Io ho già esposte le ragioni [1] che mi spingono ad attribuire a questo frammento la data del 1499; la *Salita al Calvario* è di sei o sette anni più recente.

Fig. 6 — Raffaello (?). - Proprietà di Miss Macintosh

Fig. 7 — Botticelli (?): La Bella Simonetta (?)
Richmond, Galleria di Sir Frederick Cook (Fot. Braun)

La *Madonna col Bambino* di Raffaello (fig. 6) è stata mandata da Miss Macintosh di Londra e sebbene discussa è stata accettata da parecchi buoni critici come eseguita negli anni 1510-1512. La composizione fu adottata da Domenico Alfani per il centro della sua ancona ora esistente nella galleria di Perugia e da un altro artista (forse Andrea del Brescianino) per un grande disegno recentemente comperato dal British Museum come un autentico Raffaello.

Sfortunatamente lo stato della pittura non è soddisfacente e il colorito è stato asportato in modo che possono sorgere dubbi sulla autenticità del quadro; ma certamente nessuno all'infuori di Raffaello poteva comporre un gruppo così delizioso e suscitare così tenera emozione. La pittura era un tempo nella galleria degli Orleans, passò quindi nella collezione Rogers e fu esposta a Manchester nel 1857.

Un ritratto di straordinario interesse proviene dalla Galleria Nazionale di Dublino (fig. 11). Nessun cri-

[1] Vedi *Gazette des Beaux Arts,* 1899.

tico ha potuto sinora dargli con certezza un autore ed è sperabile che la pubblicazione che ne faccio ora io nel *L'Arte* stimolerà la discussione. Che esso sia ferrarese è probabilissimo, ma qual autore ha dato vita a un ritratto così serio e così nobile? Cossa, Costa, Ercole de' Roberti sono stati tutti suggeriti e anche Raffaellino del Garbo è stato proposto volendosi riscontrare un'analogia col ritratto della collezione Layard a Venezia. Ma noi ci domandiamo: c'è una forte ragione per ritenere l'autore Raffaellino? Se non c'è, allora questo ritratto non può essere suo. È un problema che attrarrà gli studiosi tanto a lungo ancora per quanto la nostra conoscenza dell'arte ferrarese rimarrà nell'attuale stato d'incertezza.

Fig. 8 — Raffaello: Salita al Calvario
(Predella dell'ancona comperata recentemente da Mr. Pierpont Morgan. - Proprietà di Lord Windsor)

Fig. 9 — Raffaello: I tre martiri (Predella dell'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino*)
Richmond, Galleria di Sir Frederick Cook

Da ultimo dobbiamo ricordare tra le opere di scuola milanese un bel ritrattino di Francesco Sforza di Ambrogio De Predis (fig. 12) anch'esso prestato da Mr. Beattie e una grande pala d'altare di Lanini (fig. 10) mandata da Sir Frederick Cook. Il primo raffigura un fanciullo di circa sette anni e poichè Francesco nacque nel 1492 veniamo ad avere un'altra pittura di Ambrogio certamente datata e un esemplare dell'opera sua, come pittore di corte, per Ludovico il Moro, padre di Francesco Sforza.

Nell'Ambrosiana di Milano è conservato un disegno per questa testa.[1]

[1] Riprodotto in *Rassegna d'Arte*, I, pag. 65.

Fig. 10 — Lanini: Pala d'altare. - Richmond, Galleria di Sir Frederick Cook
(Fotografia Braun)

Fig. 11 Scuola ferrarese: Ritratto di violinista. - Dublino, Galleria Nazionale

La pala del Lanini ha un'iscrizione: BNARDINVS LANINUS VCELLEN . F . 1552, e può essere consi-

Fig. 12 — A. De Predis: Ritratto di Francesco Sforza
Glasgow, Collezione Beattie

derata come una delle opere più importanti dell'artista. Apparteneva un tempo alla collezione di Mrs. Lyne Stephens.

Londra, marzo 1902.

HERBERT COOK.

NOTIZIE DI LOMBARDIA.

La decorazione di Leonardo nella sala « delle asse » nel Castello Sforzesco di Milano. — Nelle notizie di Lombardia dello scorso anno, avevo annunciato come l'avvocato Antonio Volpi, a ricordo della compianta sua consorte, che fu persona di alto e nobile sentire, avesse incaricato l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di compiere a spese di lui il restauro della decorazione della vòlta e della parte superiore delle pareti nella sala *delle asse* nel Castello di Milano.

Il lavoro è stato terminato or ora e la meravigliosa creazione di Leonardo da Vinci è completamente resuscitata. I documenti attestano che l'invenzione e direzione dell'opera è sua; l'originalità della trovata e la bellezza del complesso lo confermano pienamente.

A due terzi dell'altezza delle pareti sorgono dipinti in color naturale alberi di quercia, coi loro tronchi, rami e fogliami che vanno diminuendo progressivamente di grossezza e talora di densità e si estendono su, su, fino a rivestire tutta la superficie interna della vòlta.

Questa graduale diminuzione della grossezza dei tronchi e dei rami, e della densità del fogliame, accresce l'illusione della vastità ed altezza della sala, mentre gli spazî ed interstizi numerosi, che lasciano intravedere l'azzurro del cielo, dànno tutto l'effetto di un pergolato di verzura. Nella chiave della vòlta, appare una targa che imita il legno dipinto a vari colori vivaci e reca lo stemma ducale di casa Sforza. Tra i rami poi corrono numerosi cordoni d'oro che s'allacciano, s'intrecciano e formano nodi eleganti in quella maniera che Leonardo stesso andava studiando e tracciando sui suoi foglietti oggi conservati nei vari codici dei suoi manoscritti. Infine quattro grandi targhe a testa di cavallo sostenute in mezzo ai rami fronzuti completano la stupenda decorazione. Due conservano ancora le iscrizioni a lettere d'oro dettate da Lodovico il Moro, la terza l'iscrizione sostituitavi da Luigi XII: nella quarta, in cui le parole erano andate distrutte, venne tracciata pure a lettere d'oro un'apposita iscrizione che dà testimonianza della munificenza dell'avvocato Volpi, al quale si deve adunque se questa splendida creazione del Vinci riappare in tutto l'antico suo splendore.

Questa sala si chiamava *delle asse* perchè tutta la parte delle pareti, sottostante alla decorazione pittorica vinciana, era rivestita di asse, alle quali si agganciavano arazzi. Per ora, l'Ufficio regionale ha ricoperto lo spazio nudo con una tela di tinta calda, ma neutra, la quale toglie l'aspetto spiacevole di quei muri e lascia risaltare la decorazione pittorica superiore così felicemente restaurata dal pittore Rusca, sotto la direzione, come si è già detto, dell'Ufficio regionale.

Ora resta ancora un grande problema. Che cosa si metterà in questa vastissima sala sotto la risorta decorazione di Leonardo? È compresa nella serie delle sale del Museo archeologico e, secondo il piano della classificazione e dell'ordinamento, vi dovrebbero trovare posto i frammenti di sculture decorative architettoniche e di sculture ornamentali del periodo fiorentino-lombardo di Francesco Sforza e di Galeazzo Maria, del tempo cioè in cui operarono in Milano Michelozzo, il Filarete, Benedetto Ferrini da Firenze, ecc., ecc. Però quei frammenti sono di un tempo che non corrisponde a quello del Vinci e di Lodovico il Moro: inoltre non sono abbastanza numerosi, nè abbastanza importanti e belli. Oramai tutti comprendono che si dovrebbe riunire qui o opere d'arte del periodo della signoria di Lodovico il Moro, o memorie storiche ed artistiche dello stesso Lodovico e degli altri Sforza. Se le due magnifiche statue tombali di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este (opera di Cristoforo Solari), già nella chiesa delle Grazie in Milano, non fossero state trasportate alla Certosa di Pavia, compirebbero ottimamente la sala. Ma chi si sentirebbe di toglierle dalla chiesa della Certosa, fondata appunto da Gian

Fotografia Haufstängl — Roma Fotot. Danesi

FRA BARTOLOMEO: SACRA FAMIGLIA - Richmond - Galleria di Sir Frederick Cook

Galeazzo Visconti a mausoleo per sè e per tutti i suoi discendenti?

La ponticella di Bramante in Castello - Le pitture di Zenale e di Butinone a San Pietro in Gessate. — In Milano il culto delle persone facoltose per tutto ciò che è arte e patrie memorie è vivissimo. Dopo l'avvocato Volpi, è stato il turno del cav. Aldo Noseda, il quale come già ebbi ad annunciare altra volta provvede a proprie spese al restauro della ponticella di Bramante nello stesso Castello Sforzesco. Ora è la volta del nobile dottor Guido Cagnola, ex deputato di un collegio del territorio di Varese, che ha dato i mezzi per liberare dall'intonaco le pitture della vòlta della cappella Grifo nella chiesa di San Pietro in Gessate. Questa celebre cappella, già tutta dipinta ad affresco, era stata totalmente ricoperta di bianco: tempo fa fu restituita alla luce la decorazione della parete destra con le storie di Sant'Ambrogio, opera, come provò l'iscrizione rinvenutavi, di Bernardino Zenale e Benardino Butinone.

I lavori di scoprimento che or dunque si fanno nella vòlta hanno fatto riapparire quattro grandiose figure di angioli. Quando tutto sarà finito e saranno levati i ponti si potrà studiare e conchiudere se trattasi pur di pitture di quei due maestri.

Anche nella vicina cappella, tra questa e la cappella maggiore, vi sono buone pitture della vecchia scuola lombarda; non sono state intonacate, ma, peggio ancora, son quasi totalmente nascoste dal grande organo incastrato nella cappella stessa. Auguriamo che il munifico dott. Cagnola o qualche altro suo emulo prenda la risoluzione di togliere questo sconcio.

La casa dei Missaglia. — Ecco ancora un'altra prova dell'interessamento e dell'aiuto positivo dei milanesi per la conservazione delle opere d'arte e delle memorie storiche. Ma questa volta non si tratta più di persone isolate, bensì di un'accolta di cittadini, anzi di un Circolo. Il Circolo Leonardo da Vinci, sorto particolarmente in occasione della discussione sulla futura esposizione di belle arti che farà parte delle esposizioni del 1904 per l'apertura del Sempione, ha pure stabilito nel proprio programma di occuparsi dei monumenti antichi e artistici di Milano e ne dà prova interessandosi per la conservazione o meglio per la riedificazione, cogli antichi ruderi, della casa dei Missaglia, che si è testè venuta demolendo per le inesorabili esigenze del piano regolatore e le ancor più inesorabili prepotenze delle speculazioni finanziarie.

La casa dei Missaglia, celebri armaiuoli milanesi della seconda metà del XV secolo, sorgeva in via Spadari, poco lontano da via Torino e da piazza del Duomo. La sua fronte non palesava più traccie di antichità perchè raffozzonata ed intonacata, ma il cortile era ancor circondato da un porticato di colonne antiche dai capitelli col monogramma dei Missaglia e sorreggenti larghe arcate a sesto acuto. Inoltre, sui muri dei piani superiori, si scorgevano traccie evidenti di decorazioni ornamentali in terracotta, tutte imbiancate.

La Consulta del Museo archeologico, appena seppe che era imminente la demolizione di questa casa, stanziò 500 lire per i lavori di rilievo a disegno e di salvataggio di colonne, capitelli, terrecotte, ecc., da portarsi poi in Museo. La Giunta municipale seguì subito questo esempio e stanziò 1000 lire allo stesso scopo. La Società storica lombarda pensò invece che sarebbe stato meglio ancora tentare la conservazione dell'edificio e manifestò il suo voto all'Ufficio regionale ed al Municipio. E subito sorse il Circolo Leonardo da Vinci a caldeggiare il voto, trasformandolo in proposta. Di più il nobile avvocato Carlo Bazzero, deputato provinciale, studioso indefesso delle armature ed armi antiche delle quali possiede una importante raccolta, promise senz'altro che, se si salverà la casa, vi depositerà le armature ed armi milanesi della sua collezione.

Ma pur troppo il prezzo altissimo dell'area, il complesso dei lavori edilizi che sorgerà su questo punto, non hanno consentito l'adempimento di così belle aspirazioni e le demolizioni si estesero anche alla vetusta casa dei Missaglia. Pare peraltro che l'edificio intero fosse in tale stato di decrepitezza che, una volta abbattute le case che lo rinserravano da tre lati, forse sarebbe stato impossibile tenerlo in piedi.

Tuttavi la Direzione dell'ufficio regionale e principalmente il direttore architetto Gaetano Moretti e l'architetto Perrone, che lo coadiuva, non tralasciarono di seguire l'opera distruttrice, salvando quanti pezzi e frammenti architettonici e decorativi era possibile e facendo rilievi di quanto andava distrutto e pareva di qualche interesse.

Appunto in questa occasione si sono accorti dello sfacelo dell'edificio: ma si son pur accorti che questo conservava molto di più di antico di quanto era dato scorgere sotto all'intonaco ed a tutte le aggiunte e modificazioni. La casa a tre piani, il terreno e due superiori, non era un edificio eretto al tempo dei Missaglia, ma bensì un edificio più antico che essi avevano raffazzonato ed abbellito. Nel cortile, il portico girava sui tre lati interni, mentre il lato verso strada doveva essere in parte aperto, in parte occupato da botteghe. Le finestre dei piani superiori erano a sesto acuto ed ornate di belle cornici di cotto, e negli intervalli tra una finestra e l'altra erano dipinti a chiaroscuro dei vasi con rami d'alloro ed emblemi sforzeschi. La fronte verso strada, poi, aveva finestre ad arco acuto, cornici a dentello e decorazione policroma di dadi, scacchi, scaglioni e nastri araldici bianchi ed azzurri di Ascanio Sforza; inoltre tra le finestre eran dipinti sempre a vari colori altre imprese sforzesche e costellazioni ed occhi, le quali imprese dimostrano che i Missaglia amavano procla-

marsi protetti, clienti del duca di Milano e della sua famiglia, e particolarmente del cardinale Ascanio Sforza.

Allo stato delle cose, il Circolo Leonardo cerca di salvare almeno tanti cimeli e così utili rilievi e disegni, e sta studiando il progetto di una ricostruzione della casa Missaglia, per sottoscrizione pubblica, in un'area che si farà libera vicino alla chiesa delle Grazie ed al Cenacolo Vinciano; l'avvocato Bazzaro mantiene la sua offerta di depositarvi armi ed armature; così la casa ricostrutta diventerebbe un Museo dell'antica armeria milanese.

Intanto l'architetto Moretti ed il prof. comm. Iacopo Galli, che ha fatto studi speciali sugli armaiuoli milanesi ed ha scoperto nell'archivio di Stato importantissimi documenti sui Missaglia, preparano una pubblicazione storico-artistica su questo antico edificio.

I ritratti degli Sforza, ritenuti del Luini, che ornano una sala terrena della casa Cicagala-Parravicini vicina al Cenacolo Vinciano, erano ambiti da un grande Museo d'oltr'Alpi ed imminente era quindi il pericolo del loro esodo. Per fortuna molti studiosi ed amatori d'arte e di storia hanno dato l'allarme, e fatto appello al Municipio, hanno trovato un caldo fautore nell'assessore per l'istruzione superiore, prof. Giorgio Sinigaglia. Egli è riescito ad indurre il proprietario a scendere ad un prezzo più mite e ad accettarne il pagamento in tre rate; ha presentato la proposta alla Giunta e poi in Consiglio comunale e la sua relazione ha trionfato: i quattordici ritratti ad affresco entreranno in Castello. Rappresentano: Attendolo Sforza, Francesco Sforza, Bianca Maria Visconti, Ascanio Sforza, Galeazzo Maria, Bona di Savoia, Giovanni Galeazzo, Isabella d'Aragona, Lodovico il Moro, Beatrice d'Este, Bianca Maria Sforza, Massimiliano imperatore (che sposò Bianca Maria), Massimiliano Sforza e Francesco II Sforza; tutti in busto di profilo entro tondi o medaglioni racchiusi in lunette. Le due lunette più grandi, contenenti le effigie di Attendolo ed Ascanio, misurano m. 0.63 × 0.85, con medaglioni di 0.59 di diametro. Le altre lunette sono più piccole: m. 1.05 × 0.64, con medaglioni di 0.51 di diametro La vòlta della saletta quadrangolare ha la decorazione a forma di doppio ombrello aperto. In Castello cotesta serie troverà il suo posto nella sala *Milano* del Museo artistico municipale, che potrebbe essere ridotta nelle proporzioni e nella disposizione della saletta e così sarebbe effettuata la ricostruzione dell'ambiente.

L'interesse già assai grande dal punto di vista iconografico, è altrettanto grande dal punto di vista artistico, questi affreschi essendo giudicati del Luini. Difatti nello stile e nei pregi concordano con ritratti, pur di profilo, che questo grande pittore ha lasciato in parecchi affreschi, ad esempio, nella cappella Besozzi nella chiesa del Monastero maggiore e nell'antico locale del Luogo Pio di Santa Corona, oggi annesso alla Biblioteca Ambrosiana.

Otto affreschi di Bramante, già nell'antica casa dei Panigarola ed oggi di proprietà Prinetti, sono entrati nella R. Pinacoteca di Brera per opera del suo direttore il dottor Corrado Ricci, soddisfacendo così un voto antico e costante degli studiosi ed amatori milanesi, i quali sempre temevano che un giorno o l'altro queste pitture preziosissime del grande architetto e pittore prendessero la strada dell'estero. Nel suo cómpito il dottor Ricci, ha avuto la fortuna di essere validamente aiutato dal cav. Aldo Noseda, conoscente del proprietario.

Che siano di Bramante è cosa accertata dal Lomazzo nel suo *Trattato della pittura,* in cui ci fece pur sapere che tre dei ritratti rappresentano Pietro Suola il vecchio, Giorgio Moro da Ficino e Beltramo tutti e tre famosi nel maneggiare le armi ed il terzo anche pittore. Lo stile palesa che Bramante era seguace di Melozzo e conferma che è pur sua la grande figura di Argo (*vulgo* Mercurio), nella sala del Tesoro nel Castello Sforzesco.

Eccone l'elenco e le misure attuali:

1° Figura intera di giovane barone, di tre quarti a destra, m. 3.00 × 1.25.

2° Figura intera di barone, di età matura, di tre quarti a sinistra, m. 2.88 × 1.26.

3° Frammento, busto di giovane barone, di tre quarti a destra, di stile analogo agli angioli di Melozzo, m. 0.95 × 1.13.

4° Frammento, busto di giovane barone, di tre quarti a destra, fondo di architettura con rosoni, m. 1.18 × 1.25.

5° Frammento, busto di vecchio barone, di tre quarti a sinistra, m. 0.89 × 1.13.

6° Frammento, busto di giovane barone, di tre quarti a sinistra, m. 0.88 × 1.12.

7° Frammento, busto di barone, di tre quarti a sinistra, con fondo come il n. 4, m. 1.15 × 1.17.

8° I due filosofi Eraclito e Democrito (mezze figure) personificanti il Riso ed il Pianto, m. 1.02 × 1.26.

Tutte le figure intere e busti dei baroni son grandi il doppio del vero e si trovavano ancora al loro posto, sul muro su cui Bramante le dipinse. L'affresco dei due filosofi (più piccoli alquanto del vero) originariamente era sopra una porta, dalla quale era stato segato e smosso.

Di tutti e otto gli affreschi trasse fotografia l'Anderson di Roma, pochi anni or sono.

La medaglia ovale o placchetta del Filarete, di cui lo Heiss ha dato la riproduzione nel 1° volume della sua opera: *Les médailleurs de la Renaissance,* e che si conserva nel South Kensington Museum, era ritenuta l'unico esemplare. Ne è invece capitato un

secondo esemplare ad un antiquario di Milano presso il quale l'ha trovato il cav. Giambattista Vittadini, che è riescito ad acquistarlo per il Museo artistico municipale. È perfettamente identico all'altro esemplare ed è pure di m. 0.80 × 0.67: ha una bella patina bruno dorato.

La chiesa di San Raffaele in Milano. — In mezzo a tanto amore e lavoro per la conservazione delle opere d'arte in Milano, non manca la nota stonata. È stata presentata al Municipio una domanda di autorizzazione alla demolizione metodica della piccola chiesa di San Raffaele, nella via omonima, vicino allo stabilimento Bocconi e poco lontano dal Duomo, ed alla sua ricostruzione più lungi in via Pattari.

È l'ultima delle sei piccole chiese che sorgevano a breve distanza, intorno alla primitiva Santa Maria Maggiore (il vecchio duomo di Milano); fu rifabbricata, è vero, ma nientemeno da Pellegrino Tibaldi. La Consulta del Museo archeologico ha già dato voto contrario e contrarissimo è pure a questo vandalismo l'assessore prof. Smigaglia. Confidiamo che l'autorizzazione non sarà concessa.

Milano, 12 aprile 1902.

GIULIO CAROTTI.

NOTIZIE DI VENEZIA.

Chiesa di Sant'Aponal (Apollinare). — Dopo lunga aspettativa fu alla fine traslocato dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, e rimesso nel timpano del bel portale di Sant'Apollinare, il gruppo marmoreo del capitano Vittore Cappello genuflesso davanti a Santa Elena; lavoro da F. Sansovino attribuito a certo Antonio Dentone, identificabile col celebre Antonio Rizzo veronese. Questo portale decorava in origine l'ingresso maggiore della chiesa di Sant'Elena, e forse allora il fondo del timpano era rivestito con lastra di marmo di tinta più oscura dell'odierna, che ne dovevano far meglio spiccare la parte statuaria.

Chiesa di San Francesco della Vigna. — Dalla cappella che il cardinale Giovanni Grimani volle far decorare alla romana, e precisamente dall'altare, fu tolta l'*Adorazione dei Magi* eseguita nel 1833 da Michelangelo Grigoletti, che nascondeva la pala originale dipinta ad olio su lastre di marmo da Federico Zuccari che vi appose il suo nome con la data del 1564. Quantunque questo lavoro sia in diversi punti scrostato e deperito, tuttavia fu ottimo consiglio quello di rimettere in vista quel prodotto dell'arte non veneziana.

Chiesa dei Frari. — Dovendo restaurare la cappella fatta erigere dai nobili Pesaro nella sacrestia di questa chiesa, fu rimosso (per collocarlo temporaneamente nel presbiterio) il prezioso trittico dipinto da Giovanni Bellini nel 1488. In tale circostanza fu scoperta la seguente iscrizione, in caratteri corsivi della fine del secolo XV, segnata a pennello con tinta nerastra sul rovescio della tavola centrale: *fece 1488. adi 15 decebrio maistro iachomo de faeca.* Iscrizione che ci fornisce così il nome dell'autore di uno tra i più ammirevoli prodotti dell'arte dell'intaglio nel periodo del nostro rinascimento. Questo Jacopo faentino (forse parente dei due fratelli Pietro e Biagio di Faenza che operarono nella scuola di San Marco, nella chiesa di San Michele di Murano e nel palazzo Ducale) è quindi lo stesso maestro che sotto al poliptico, dipinto nel 1477 da Bartolomeo Vivarino per una scuola dei Milanesi (oggi nella Galleria imperiale di Vienna, n. 10), lasciava come segue ricordo del suo nome: IACOBVS DE FAENCIE INCISIT.

Chiesa di Santo Stefano protomartire. — Liberate dalle murature le grandi finestre, ad intrecci marmorei e trafori, che dànno luce al presbiterio, proseguirono sotto la direzione dell'egregio ingegnere Federico Rosso i lavori di scopertura delle antiche decorazioni policrome nell'interno della chiesa e, tra breve, si darà pure mano al restauro dei ricchi stalli lignei del coro, che adesso si trovano dietro all'altar maggiore, all'ingiro dell'abside. Lavori ragguardevoli del periodo di transizione fra lo stile cosidetto *gotico* e quello del rinascimento, incominciati da Leonardo Scalamanzo e condotti a termine dal maestro che vi appose la seguente scritta: *Opus magistri Marci de Vicentia MCCCCLXXXVIII adi 25 ottobre.* Artista che non può essere identificato col Marco di Giampietro Cozzi vicentino (ch'ebbe gran parte nei cori di San Zaccaria, dei Frari e del Duomo di Spilimbergo, ed anche nel grandioso soffitto della scuola della Carità in Venezia), poichè questo maestro morì il 20 agosto 1485. Verosimilmente quell'iscrizione si riferisce ad un suo parente e forse ad un Marco di Vicenza, intagliatore, morto poco prima del 1520.

Le RR. Gallerie di Venezia acquistarono nello scorso anno dall'antiquario signor Antonio Salvadori un ritratto dipinto ad olio su tela (altezza m. 0.665), larghezza 0.49) rappresentante, a mezzo busto, un uomo sui quarant'anni dai lineamenti robusti ed energici, dalla carnagione abbronzata, dalla barba biondastra, col collo chiuso in una ricca gorgiera di velo bianco a lattuga e vestito di nero. È un ritratto eseguito da uno dei migliori pennelli veneti, verso la fine del secolo XVI, e che per le sue evidenti affinità con altri congeneri lavori di Jacopo Bassano, può con molta verosimiglianza assegnarsi a questo maestro.

Il Seminario arcivescovile di Udine consegnò in deposito alle stesse Gallerie una tavola (altezza m. 13.6, larghezza 1.68), proveniente dalla collezione Cernazai,

dipinta dal trevigiano Piermaria Pennacchi e rappresentante la morte della Madonna; tavola che in origine doveva far parte di un'ancona chiusa da una lunetta e probabilmente congiunta ad una predella istoriata. Il notevole lavoro (in cui si riscontrano molte analogie col quadro, n. 85, della *Disputa di Cristo fra i dottori,* conservato nella medesima Galleria) che ebbe molto a patire dal tempo, e soprattutto dai cosidetti *restauratori*, conserva ancora le traccie del nome del suo autore.

In questi ultimi giorni fu pure acquistato dal signor Tommaso Mazzoli un trittico di Catarino veneziano, rappresentante nella tavola centrale (altezza m. 0.99, larghezza 0.54) l'incoronazione della Madonna, soggetto che, salvo lievi varianti è svolto come nell'altro quadro, n. 16, di Catarino che si conserva nelle stesse Gallerie. Nella base del trono si legge la scritta: CHATA..... PINXIT; negli altri due scomparti (altezza m. 0.88, larghezza 0.24 ognuno) sono raffigurati in piedi San Niccolò da Tolentino e Santa Lucia.

Con la scorta di una vecchia incisione del Museo civico fu abilmente rifatta dallo scultore Vincenzo Cadorin, la cornice del ragguardevole poliptico (n. 615), eseguito nel 1464 da Bartolomeo Vivarino per la chiesa di Sant'Andrea della Certosa.

Museo civico. — Il principe di Liechtenstein, per consiglio del ch. signor G. Bode, ha donato a questo museo una pittura su tavola, rappresentante l'arrivo in Venezia del duca Ercole I di Ferrara e di suo figlio Alfonso, accompagnati dal doge Agostino Barbarigo. La tavola (che nel rovescio ha dipinto il leone di San Marco) è molto importante pei ricordi delle costruzioni esistenti nella fine del secolo XV nella Piazzetta; ma disgraziatamente essa ebbe a patire non pochi guasti e ridipinture, per cui difficile è poterne oggi determinare con sicurezza l'autore, che però rammenta le maniere di Lazzaro Sebastiani.

Fra i marmi avuti od acquistati da questo Museo, ricorderò: un puteale ridotto da un capitello corinzio del IV secolo, un altro ricavato nel secolo XVI da un'ara romana del secolo III, e la *vera* da pozzo ch'era nel cortile del Fontego dei tedeschi.

La collezione dei bronzi, oltre ad un battente della raccolta Cernazai, ha ricevuto un notevole incremento dal legato del benemerito cav. Davide Ricchetti-Ghignatti (quasi 300 pezzi), costituito da medaglie, placchette, bronzi ornamentali vari, ecc.

Il Municipio acquistò parte del mobiglio Calbo-Crotta, fra cui quello d'una intera stanza, imitazione veneziana buonissima dello stile dei Martin, sotto madama di Pompadour.

Il Maglione di Napoli, ricchissimo ed intelligente amatore di arte antica e moderna, aveva, fra altre collezioni, raccolto con grande spesa un centinaio circa di vetri muranesi dal secolo XV al XVIII, che furono ora acquistati dal Museo e saranno ben presto esposti. Sonvi pezzi provenienti da altre celebri collezioni. Notevolissimi sono tra questi i seguenti vetri: una grande coppa smaltata a squame dell'officina dei Beroviero, seconda metà del secolo XV; un altro vaso dei Beroviero; due vetri a smalto verde e giallo, fatti a Barcellona da artisti veneziani nella fine dello stesso secolo; una coppa con riporti, già della collezione Mylius e pubblicata dal Molinier; un vaso di lattimo con decorazioni a smalto sullo stile delle maioliche faentine, pezzo di straordinaria importanza eseguito nel principio del secolo XVI, che comparve nel 1889 a Roma nella IV Esposizione retrospettiva d'industrie artistiche.

In questo Museo, che tra poco sarà degnamente ampliato, fu pure iniziata la collezione dei calchi di memorie veneziane nell'Oriente, incominciata con parecchi ricordi dell'isola di Candia, e che sarà accresciuta con quelli di altre regioni già possedute dai veneziani.

Venezia, aprile.

PIETRO PAOLETTI.

NOTIZIE DEL PIEMONTE E DELLA LIGURIA.

La casa Della Porta e il castello di Novara. — Una sentenza della Corte d'appello di Torino, alla quale risparmio gli aggettivi, ma non risparmio un voto di biasimo, ha dichiarato che se lo Stato, se l'autorità comunale possono impedire che si faccia una piccola deturpazione a una finestra, a un portale artistico esposto alla pubblica vista — da secoli — non può fare nulla nel caso che questa bellezza d'arte si stenda a tutta una facciata per quanto monumentale o famosa. Se così fosse, tutti gli istituti che sono creati per la conservazione del patrimonio monumentale potrebbero chiudere bottega e risparmiare all'erario la spesa, non grande, ma alquanto superflua per la loro esistenza.

Per fortuna la sentenza, per quanto elaborata e studiata dal punto di vista legale, come era bella la difesa dei due contendenti, l'avv. Torelli per l'interesse privato e l'avv. Orsi per lo Stato, ha avuto per conseguenza di indurre il Comune di Novara a fare ciò che la legge non consente, a salvare cioè la casa espropriandola.

A questo primo passo seguirà il secondo, speriamo presto, il ristauro di quella bella costruzione quattrocentista, esempio chiaro dello stile di terracotta della regione lombarda. Per le immagini rimando il lettore a pochi schizzi e fotografie pubblicate dalla *Nuova Antologia,* nel fascicolo del 1° aprile.

A Novara stessa, un gruppo di valorosi, secondato mirabilmente dall'architetto Beltrami, ha intrapreso la campagna in difesa del monumentale castello che si vuole abbattere per un piano regolatore. La dimora sforzesca ha splendidi resti della sua costruzione e de-

corazione, e Novara non ha tale ricchezza di monumenti da poterla a cuor leggiero sacrificare. Le Monografie Novaresi di Rusconi indicano le varie epoche della costruzione di questo edificio che se non ha l'imponenza e la fama di quello di Milano, è però, insieme col castello di Galliate e con quello di Vigevano uno dei più grandiosi esempî di costruzioni sforzesche nella regione.

La bella pala gaudenziana della basilica di San Gaudenzio, ha sofferto, in tempi andati, di umidità e forse d'incendio. Ora sarà con tutte le cautele riparata dal professor Bigoni a cura del Comune e dell'ufficio regionale.

Restauri a monumenti del Piemonte. — Nella primavera, appena possibile, si porrà mano al ristauro della facciata della chiesa parrocchiale di GATTINARA; anche essa, come le chiese di Robbio, di Villata, di San Lorenzo di Mortara e molte altre della regione, è decorata in terracotta e mostra quanto a lungo, nella campagna novarese, anche in piena età del Rinascimento, in edifici completamente inspirati al carattere dell'arte classica, si conservassero motivi decorativi dell'arte gotica.

A VIGEVANO l'autorità militare consente di ristorare, secondo criteri d'arte, la loggia attribuita al Bramante che collega due corpi di quel monumentale castello. Se fosse consentito rimoverne la truppa e ridonarlo a scopi più pacifici, che splendido edificio e quale ricchezza di elementi, dalle fronti decorate di terrecotte, alla torre, alle loggie, alle stalle!

Nella stessa Vigevano, a cura dell'arch. Moretti, fu rifatta, rialzandola, in parte col materiale primitivo, la facciata di San Francesco, esempio di stile archiacuto con decorazioni in terracotta. Ora si sta mettendo mano ad un altro grandioso lavoro: un insigne legato di circa 100,000 lire, dà i mezzi al Comune di ristorare la piazza ducale, la quale, concepita con piano regolare, per ordine di Lodovico Sforza, con una serie di porticati all'intorno, ha la fronte delle varie case decorate con graffiti ed affreschi di varie epoche, ma di cui specialmente interessano quelli originari, eseguiti all'epoca di Ludovico Sforza.

Della piazza dirà quanto prima ai lettori del *L'Arte*, da me pregato, il mio amico dott. A. Colombo, il quale, ricercando con molta diligenza negli archivi della città, ha potuto scoprire le lettere del duca che disponeva il lavoro e regolava l'opera costruttiva e di decorazione. Io spero poterla illustrare più ampiamente in seguito presentando esempî di quegli affreschi e graffito altrettanto rari quanto interessanti.

Movendo verso occidente ricordo come, di buon accordo col Comune di Vercelli e quell'arcivescovo l'ufficio regionale ha compiuto il ristauro della cappella di Sant'Eusebio, nel santuario di SERRALUNGA DI CREA, dove insieme con le opere di un buon freschista casalese, il Moncalvo, si conserva il gruppo in plastica del martirio di Sant'Eusebio di Nicola Wespin, detto il Tabacchetti, che è una fra le migliori produzioni di quel verista fiammingo.

Fu segnalata una bella ancona, forse pavese, che stava per prendere il volo dal borgo di MONCALVO: quel borgo monferrino, un giorno ricchissimo d'opere d'arte ora se ne resta spoglio senza che si possa impedirlo.

La facciata del duomo di CHIVASSO è famosa per un'alta cuspide caratteristica, la quale è decorata da terrecotte ornamentali e figurate, della fine del 400, per cura di un comitato locale e con l'opera dell'ufficio regionale saranno riparate le terrecotte, le quali hanno una singolare affinità, non tanto con le terrecotte lombarde, ma piuttosto coi lavori d'intaglio in legno della Valle d'Aosta, che risentono l'influenza di maestri vallesi e borgognoni.

A PINEROLO si sta riparando la casa del Senato che la munificenza di Alfredo d'Andrade salvò dall'oblio e restituì al Comune; a CHIERI si difendono dalle moderne trasformazioni alcune case medioevali, tra cui una in via San Giorgio, che è un singolare esempio di casa privata del secolo XV. Il salutare esempio di Torino e di Saluzzo, la fervida azione dell'architetto D'Andrade fanno il loro frutto, e tra poco anche alle consorelle di altre regioni si potranno additare le città piemontesi per l'interesse con le quali conservano quel poco d'arte e di memorie che le vicende edilizie e storiche hanno loro serbato.

Ma la valle di Susa, il Piemonte tutto hanno un debito verso il loro più grande monumento, la SAGRA DI SAN MICHELE, l'edificio romanico più grandioso che domina dall'alto del monte Pircheriano la vallata. I ristauri ministeriali, condotti dall'ufficio regionale, sono cessati; si attende che un comitato locale possa offrire il mezzo di condurre a buon punto il ristauro di quell'abbazia benedettina che ebbe tanta importanza nella cultura piemontese. In articoli pubblicati dallo scrivente nell'*Arte sacra* nel 1898, e in varie pubblicazioni recenti del padre Savio e del Redaelli si insistè sull'importanza del progetto di ristauro imaginata dall'architetto D'Andrade, il quale però è di tale grandiosità da richiedere il concorso di tutto il Piemonte.

A TORINO l'ufficio regionale, per quanto riguarda l'arte, ha concentrata l'opera sua alla riparazione di quello splendido edificio che è la facciata che Filippo Juvarra appose al palazzo che chiamasi col titolo di Madama reale. Fu un lavoro paziente e poco rimuneratore, perchè, come in consimili lavori, l'ideale è di lasciar vedere di non aver fatto nulla.

A Torino un vero movimento in favore agli studi d'arte; una serie di conferenze, dal febbraio all'aprile del 1902, sui vari periodi dell'arte del prof. Ferrero, del Brayda, dell'avv. Rondolino, del Bonardi, ecc. Il

Comune dette possibilità allo scrivente di tenere un corso d'arte, con proiezioni, sul 400.

L'esposizione internazionale d'arte decorativa. Prima di lasciare Torino non sarà discaro al lettore che io lo intrattenga brevemente su questa mostra, che si sta ora finendo di ordinare. Tutto lascia sperare che, sotto ogni riguardo, la mostra torinese sarà una grande festa dell'arte e del pensiero moderno, segnando le vie nuove, i metodi nuovi a cui l'arte deve tendere, portando alla luce i risultati raggiunti nel campo dell'arte nuova delle nazioni civili e quelli, che speriamo confortanti, dell'Italia.

La febbrile e ardita attività dei componenti il Comitato artistico, ora in fermento di produzione, dal Bistolfi al Thovez, per tacere di tutti gli altri, ha assicurato il successo, anche perchè l'Italia tutta e le nazioni vicine e lontane hanno risposto con uno slancio che deve riempire l'animo di tutti gli Italiani della più grande compiacenza.

Gli edifici si disegnano nitidi, tra il verde nascente, e le linee ardite di d'Aronco prendono la loro consistenza materiale, e accanto a questi i saggi dell'architettura nuova, quale fiorisce presso i paesi di oltr'Alpe e d'oltre mare, che già hanno tentata la forma novella.

Delle tre classi che la mostra comprende: 1ª, decorazione e arredamento degli ambienti, dagli accessori decorativi, all'arredo, al gioiello, alla produzione grafica; 2ª, decorazioni di pareti, pavimenti e infissi: 3ª, decorazione edilizia pubblica nelle case, nelle strade, nelle insegne, ecc., non saprei quale sarà per essere più largamente, più riccamente rappresentata. Non vorrei perdermi in un mare di nomi, ma ne ricordo alcuni che sono tutti una dolce promessa, una garanzia di successo e di serietà, quale si merita questa brava Torino, questo ardito e benemerito Comitato.

Il gusto fine che l'arte novella di Francia ha conservato si rivela nelle decorazioni di tutta la sezione francese fatta dal Bernard e dal Picard; fra gli altri espositori cito il Lalique con le sue oreficerie, il Charpentier, scultore di medaglie, l'Henry Rivière *imagier,* lo scultore Dampt, il Sauvage con le sue decorazioni, ecc.

Della sezione inglese ammireremo i prodotti della mente creatrice di Walter Crane e del gruppo degli artisti dell'*Art and Craft Society;* preziosa sarà la collezione retrospettiva dei primi novatori William Morris, Madon Brown, etc., e della Scozia sotto la guida di Francis Newbery, direttore della Scuola di Glascow, verranno i migliori, tra cui l'architetto Mackintosh, il Mac Nair, etc.

E la Germania..., un battaglione serrato, all'opera, come un nido d'api industriose. Sotto la direzione generale di von Berlepsch, si sta costruendo uno speciale padiglione che sarà una meraviglia; ivi prenderanno posto i prodotti più accuratamente scelti della *Verband Deutscher Kunst Gewerbe vereine* presieduta dal von Thiersch, i *Vereinigte werkstätte* di Monaco, la *Künstler Colonie* di Darmstadt; ammireremo le argenterie di Deibele, di Rückert, di Behrend, di Brukmann, di Seïffert; i vetri di Lüthi, le maioliche di Meinhold, di Schmaz e Baudiss, ecc., le opere di Fabricius, di Gross, di Fritz Schumacher, di Wieland, insomma di una pleiade di valorosi che in brevi anni hanno già una storia di vittorie e di conquiste insperate.

L'Austria ha posto a capo dei propri espositori il Von Scala e l'architetto Baumann, i quali hanno fatto le cose da grandi signori e severissimi giudici; non meno splendido il concorso di Ungheria guidato dal Horti, di Budapest; non copioso, ma scelto l'invio della Russia e quello della Finlandia, come pure della Danimarca e della Svezia e Norvegia con Stephan, Hertsch, Frida Hansen, coi tessuti nordici, Böberg, ecc.

Amplissimo il concorso dell'Olanda; con l'iniziativa del Governo e del commissario Jonkheer Van Loon, esporranno numerosi concorrenti, organizzati da Zuitermann, Van Saert; non starà indietro il Belgio guidato dal Fievertz Gevärtz, dal Wolfers, dal Horta.

Per gli Stati Uniti fu provvidenziale l'opera del generale Palma di Cesnola, coadiuvato dal Roversi, dal Prat, dal Getz; prendono parte all'opera la *Rookwood Pottery Company* di Cincinnati, la famosa casa Tiffany, la Henry Bonnard Bronze Company; figureranno le pitture in vetro di John Lafarge, i mobili di Pottier Hillbrand, le ceramiche di Laughlin, una schiera di novatori, sollecitata anche dai vistosi aiuti di I. Pierpont Morgan, il cui nome si è sposato alla causa serena dell'arte.

Nell'arringo difficile ed arduo l'Italia mostrerà la sua rapida, mirabile evoluzione. Entratavi ultima, tra le grandi nazioni, con la tirannia dolce della tradizione, essa verrà a mostrare l'eterna giovinezza dell'anima che non muore. L'*Æmilia Ars* di Bologna ha allestito un gruppo sorprendente, non meno che la *Famiglia artistica* di Milano; la Società Richard Ginori, la *Florentia,* la *Salviati Jesurum* di Venezia, e molti privati, come Musy, Quartara, Valabrega, Frette, Cometti, Laura, Issel, Cantagalli, ecc., ecc., svolgeranno nello stil novo le vecchie tradizioni dell'arte industriale; il bel sogno, che fu la dolce realtà dei nostri secoli d'oro dal trecento al cinquecento, della fusione dell'arte nella vita, l'elevazione di questa nell'arte e per l'arte, sarà per risorgere ancora alle generazioni venture, che parevano preda destinata alla volgarità burocratica, senza ideali e senza fede? Torino avrà il merito di preparare una risposta all'arduo problema.

Restauri a monumenti liguri. — Volgendo ora verso Liguria, passando per Valle d'Orba, ricordo che l'ingegnere Belimbau, divenuto proprietario del

CASTELLO DEGLI ADORNO BOTTA, da questi avuto dai Monferrato, ne sta con diligenza e dispendio ristaurando le varie parti, ottenendo, con l'aiuto dell'archeologo Alfredo d'Andrade e dell'ingegnere Cesare Bertea, di ridare alla bella rocca quattrocentista il suo fiero ed elegante aspetto.

GAVI segue il ristauro della sua pieve di San Giacomo, bello esempio di arte di transizione tra il romanico ed il gotico, con bella torre campanaria all'incrocio delle navate, come si vede anche nella chiesa abbaziale di San Bartolomeo in Promontorio, a SAMPIERDARENA, della quale si va ora riparando il campanile e le navate.

GENOVA si mostra tra le prime città d'Italia a curare il patrimonio d'arte. Alle cure diligenti di O. Orfei è affidato il ristauro dei mirabili Van Dick e di qualche altra gemma raccolta nella galleria già dei Brignole Sale, ora del Comune, in Palazzo Rosso; lo stesso Comune conduce a buon punto l'isolamento e conseguente ristauro della monumentale Porta di Sant'Andrea, del XII secolo, che rimane come grandioso esempio della fortificazione che la Superba oppose all'imperatore Federico; si continua il ristauro di San Stefano: quello del duomo ha avuto la grave iattura della morte dell'arcivescovo marchese T. Reggio, il cui nome va perennemente legato alla causa dell'arte ed alla bella cattedrale, di cui egli curò l'isolamento ed il ristauro.

Il palazzo San Giorgio attende la soluzione di una questione... finanziaria; riparata la fronte del palazzo di Oliviero, del 1260, verso piazza Caricamento, ora si aspetta la definizione dell'uso avvenire, per riparare e ridurre a pristina bellezza tutte le parti aggiunte, nel 400 e nella fine del 500.

Una vertenza politico-finanziaria può salvare o distruggere il bel chiostro di Sant'Andrea, che si conserva ancora, quasi intatto, con la sua galleria gotica della fine del XII secolo nel centro di un'area ambita dalla speculazione edilizia, che a Genova ha raggiunto una specie di parossismo febbrile.

A SARZANA segnalo alcuni ritocchi ai torrioni del Castello, ricordando al lettore che fra poco troverà in quella cattedrale una bella terracotta robbiana, coi miracoli di San Girolamo e l'immagine del Santo, sinora quasi inaccessibile nel locale di una confraternita.

Presso PORTOFINO si assicurò la conservazione di quel monumento, purtroppo manomesso, ma pure interessante, che è l'abbazia della Cervara. Alla parrocchia di LEVANTO, coi mezzi forniti dalla famiglia del signor de Grave Sells, si attende al ristauro della facciata di quella parrocchia, modesto, ma gentile edificio del secolo XIII, con portale, finestre e rosa che attendono appunto un diligente ripristino.

Volgendo alla riviera occidentale, segnalo il ristauro ben avviato della chiesa del CASTELLO D'ANDORA, dedicato ai Santi Giacomo e Filippo e ormai solitario sulle rupi, e pure interessante per la sua struttura semplice di chiesetta romano-gotica, con la facciata a fascie alternate di marmo bianco e nero, ed eleganti portale e finestre. SAN REMO si accinse arditamente al suo piano di rinnovare tutta la sua cattedrale di San Siro, togliendo le parti che nel settecento vennero ad alterare la primitiva costruzione del dugento; ormai la facciata è caduta e dietro ad essa comparve, con resti amplissimi, la facciata primitiva, di cui ora s'imprende il ristauro sotto la direzione dell'architetto Capponi e la guida dell'Ufficio regionale. A quest'ultimo spettano i lavori del battistero di ALBENGA; le indagini ne hanno posto in luce la sua grande antichità che spiega anche il livello basso del suo pavimento, in confronto al piano stradale odierno; rintracciato il pavimento primitivo, in marmi di età romana, col fonte battesimale ad immersione; riparati, col mezzo dell'officina delle pietre dure, i mosaici del Sacrario che ricordano, per elementi decorativi, la tecnica ed i colori quelli della tomba di Galla Placidia a Ravenna, fu rimossa la crollante vôlta quattrocentista e rifatto il tetto secondo le traccie primitive, ed ora, isolato il battistero dal suolo, si attende di rimettere le chiusure in pietra delle finestre, ora in corso di ristauro a Firenze, e di riattarne l'accesso.

A lavori finiti, la città d'Albenga avrà riacquistato il suo più interessante edificio medievale, che, per ragioni di forma e di decorazione, risale certamente alle prime epoche della comunità cristiana, forse al secolo VI, anteriore alle invasioni saracene tanto gravi nella regione ligure e forse anche alla stessa Genova, e certo il Ministero dell'istruzione e l'Ufficio dei monumenti non potevano con maggior larghezza e zelo essere aiutati dall'Amministrazione civica, che ha fatto onore alle proprie tradizioni, anche quando esse pesavano forte sulle condizioni attuali, non troppo fiorenti. Tutto sommato, l'opera del Governo non è così inutile come qualche eterno malcontento vorrebbe dimostrare, ed è anzi da sperare che sia dovunque così secondata, come in questa regione, dal buon volere degli uomini.

Torino, aprile 1902.

ANTONIO TARAMELLI.

NOTIZIE DELLE PUGLIE.

Per i nostri monumenti. Ciò che si fa. — In un periodico, come questo, che si occupa di storia dell'arte, è bene stabilire un po' di storia dei fatti.

Il signor Francesco Carabellese, in una corrispondenza da Bari (anno 1902, pag. 426) che intitola: *Per i nostri monumenti. Ciò che si scrive e ciò che non si fa*, esclama... « tutti quelli cui spetterebbe provvedere e non provvedono ne sanno più di noi ».

Io sono uno di quelli, sicchè per un momento divento immodesto e rispondo, non per vano spirito di polemica, ma con l'unico intendimento di mettere le cose a posto.

Manterrò per i singoli argomenti lo stesso ordine assegnato dall'A. nel suo articolo.

Cattedrale di Molfetta. — Per l'antica cattedrale di Molfetta, in seguito alla notizia data dal Carabellese circa un *progetto* di restauro redatto dal nuovo ispettore ingegnere Domenico Valente, progetto *approvato* dalla Commissione prefettizia di Bari ed il cui ammontare sarebbe in gran parte sostenuto dalla Provincia e dal Comune, mi rivolsi al detto ispettore, chiedendo spiegazioni, progetto, approvazioni e la comunicazione dei concorsi.

Per risposta ebbi in copia una lettera già inviata a questo ufficio e nella quale, in termini generalissimi si accennava all'opportunità di qualche robustamento da praticare in quel vetusto monumento.

E l'ingegnere-ispettore, valente di nome e di fatti, non può asserire, con coscienza, che quella lettera risponda alle mie tassative richieste.

Adunque nè progetto, nè approvazione, nè notizia alcuna di contributi!

Il progetto artistico e tecnico andrà a compilarsi qui in Napoli, dopo il giro d'ispezione nelle Puglie, che proprio ora vado ad iniziare, e dopo le opportune disposizioni ed i relativi accordi che, sul posto, prenderò con l'ispettore.

L'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Provincie meridionali, ch'io ho l'onore di dirigere, fa assegnamento grandissimo sulla preziosa collaborazione tecnica degl'ispettori-ingegneri, che con la loro speciale opera locale possono facilitare il cómpito gravosissimo di attendere cioè — con scarsi mezzi e con pochi uomini — alle cure dei monumenti innumeri sparsi nella regione, ottava per ordine geografico, prima per estensione e per importanza dei suoi cimeli.

A proposito di regione — e ciò sia detto di passaggio al signor Carabellese — « la partizione voluta fare dal ministro Nasi del mezzodì d'Italia in tre regioni » — riflette esclusivamente la *zona archeologica* da affidarsi a tre direttori di musei e scavi e non riguarda menomamente l'ufficio per la conservazione dei monumenti, che rimane sempre unico.

Il testo del decreto è chiaro!

Il pavimento della cattedrale di Bari. — Ed ora alla cattedrale di Bari ed al suo *bel pavimento*.

Da qualche tempo mi facevano leggere alcune notizie apparse su d'un giornale politico di Bari e relative al pavimento ed alla necessità di togliere il rosone centrale, per riversare la colpa dell'accaduto sulle direzioni di Napoli e di Roma.

Non credetti smentire le notizie erronee, perchè volevo lasciare allo svolgimento dei fatti la briga della risposta.

Ma quando anche in un periodico autorevole di arte veggo riprodotte le istesse errate interpretazioni, io sento il dovere, per onore del vero, di assegnare la responsabilità a chi spetta.

Fin dal febbraio 1898 il Capitolo metropolitano di Bari, informava il Ministero della pubblica istruzione, e questo a sua volta l'ufficio regionale che una munifica persona aveva offerto una somma per sostituire lastre di marmo alla *pietra comune* di cui era costruito il pavimento della cattedrale, ed all'uopo dichiarava di avere assunto impegni con una ditta costruttrice per tradurre in fatti il generoso pensiero.

Intanto, indipendentemente da tale avviso, l'architetto Bernich, allora delegato presso la sezione, in Bari, dell'ufficio regionale, si era diretto al Capitolo per prendere visione del progetto dei lavori da eseguirsi — trattandosi di opere che interessavano un monumento nazionale di tanta importanza, e ciò per le regolamentari superiori disposizioni.

Il Capitolo metropolitano, non nascondendo al Ministero la paura che l'intromissione dell'ufficio potesse far sorgere liti con la ditta assuntrice e potesse, anzi, far ritirare l'offerta, rivolgeva preghiera di permettere il compimento dei lavori senza la preventiva comunicazione del progetto.

L'ufficio regionale propose ed il Ministero approvò che i lavori avrebbero potuto farsi con la riserva della sorveglianza ai lavori e del recupero di quelle lastre che al rovescio avessero mostrato frammenti lapidari e ornamentali.

E di tal riserva, che tassativamente limitava il permesso della costruzione, se ne dette avviso a chi di ragione.

Ebbene, nè dal Capitolo nè da chi ufficialmente — mi duole il constatarlo — ne aveva il dovere, l'ufficio venne in alcun modo informato non solo dell'inizio della costruzione, ma neanche del grave fatto delle lastre *di pietra comune* che erano state cedute all'appaltatore della rimozione in compenso del nuovo massetto di malta!

Giunsi in Bari nel giugno dell'anno decorso, ma per ben diversa missione, e solo dagli occhi miei venni informato di quanto andavasi praticando!

Feci sospendere subito il lavoro e, a mezzo d'una guardia da noi pagata, potei ricuperare ben 47 pezzi che ora stanno nel museo provinciale a testimoniare di quale importanza fosse il rovescio *della pietra comune*.

Si sono così salvati dal pubblico scarico o da qualche industria privata più rimunerativa i fogli lapidei d'un nuovo documento di granda importanza per la storia di quella basilica.

Di tale salvataggio il signor Francesco Carabellese pare che si lamenti, perchè fa notare come si siano « allontanati alcuni frammenti d'iscrizioni e di sculture che tolte dal loro luogo (??) non potranno più essere capite!! ».

Ho cercato in tutti i modi di far restare a posto la ruota centrale tassellata, perchè essa rappresenta in ribaltamento il rosone del prospetto della cattedrale, ma — ad arte — e malgrado le mie tecniche e tassative disposizioni date per mezzo di S. E. l'arcivescovo all'imprenditore, il *bel* pavimento nuovo è stato fatto risultare superiore di qualche centimetro alla detta ruota, a fine, suppongo, non voglio malignare, di dimostrare poi la indiscutibile necessità di distruggerlo. E ciò venne eseguito nel periodo di sospensione da questo ufficio e dal superiore Ministero imposto e regolarmente comunicato all'arcivescovo ed all'ispettore onorario dei monumenti e scavi.

Nella *triste enumerazione* di *ciò che non si fa*, l'A. non parla, a proposito della cattedrale, delle travi policrome che, malgrado il più stretto divieto di toglierle dal posto, furono tagliate e vendute.

Non parla che fu proprio il direttore dell'ufficio regionale che — avutone sentore da persone estranee — giunse in tempo a sequestrare le dette travi in un cantiere privato. Se ciò ignora, visiti il sottotetto ed ivi troverà inchiodate sulle nuove travi le faccie policrome delle antiche, uniche nel genere miracolosamente salvate all'arte, e ne apprenderà la storia da due targhe da me fattevi apporre.

Discutendosi alla Camera dei deputati il bilancio della pubblica istruzione, S. E. il segretario di Stato, Nunzio Nasi, ebbe a dire:

« L'on. De Niccolò, che mi dispiace di non vedere presente, ebbe a muovere al Ministero della pubblica istruzione una censura, che in verità non era meritata. Egli suscitò l'ilarità della Camera, affermando che il Ministero aveva ricusato un sussidio promesso, di mille lire, all'arcivescovo di Bari, sol perchè questi aveva speso del suo una somma maggiore di quella prevista per i lavori di restauro in un monumento nazionale. All'on. De Niccolò debbo dire però che l'arcivescovo commise un peccato non so se mortale o veniale, profferendo una menzogna (*Si ride*).

« L'arcivescovo credette di poter fare quei lavori in un monumento nazionale, senza fornire le richieste notizie del progetto, e senza sottoporsi alla sorveglianza che deve esservi esercitata dai funzionari dello Stato.

« Quindi il Ministero non negò già il sussidio, ma prima di pagarlo pretese la prova che l'opera dell'arcivescovo non avesse recato danno alcuno al pregio artistico della basilica ».

Castel del Monte. — A Castel del Monte — dice l'A. del *ciò che non si fa* — « in attesa d'altri restauri tante volte promessi, s'è fatto qualche cosa ». Questo *qualche cosa* è costato L. 7525.

Da tempo è pronto ed approvato il progetto della nuova casetta del custode da sorgere nella recinta zona di rispetto (totale L. 5120), ma fallite le trattative con il proprietario per l'acquisto bonario di detta zona, si è stati costretti a percorrere la lunga via burocratica dell'espropriazione per pubblica utilità.

Ho la fortuna, però, d'annunziare che sono state espletate da pochi giorni tutte le pratiche relative e tra non molto quella zona sarà di proprietà dello Stato e s'inizieranno i lavori per una benintesa custodia del castello di Federico.

È anche allo studio un progetto abbastanza radicale per impedire che le acque piovane dalle terrazze costruite non dall'ufficio regionale penetrino, con danno gravissimo, nell'interno delle sale.

Cripta di Santa Croce in Andria. — Anche per la cripta di Santa Croce in Andria il relativo progetto ha tanto di barba e si attende solo — non il denaro che è accantonato da tempo — l'omologazione del Tribunale per la cessione bonaria della zona che circuisce quel masso tufaceo e nella quale sarà scavata la cunetta per l'incanalamento delle acque piovane a fine d'isolare la cripta-basilica.

Per Santa Croce, grazie all'intervento del solerte e colto ispettore Giuseppe Ceci, si è potuto evitare l'acquisto forzato.

Cattedrale di Bitonto. — « Per la continuazione dei restauri alla cattedrale di Bitonto » il professor Carabellese, piuttosto che rivolgersi al pubblico, ne assuma direttamente informazioni dal suo amico, egregio ingegnere dott. Luigi Sylos, regio ispettore dei monumenti e scavi pei mandamenti di Bitonto, Modugno e Palo del Colle.

Saprà da lui dell'esistenza annosa del progetto dell'ufficio regionale e saprà anche degl'inutili passi fatti, relativamente ai fondi, presso la Commissione della fabbriceria di quel duomo!

Mausoleo di Boemondo a Canosa. — Per il mausoleo di Boemondo vi sono e progetto e fondi relativi. Fra qualche giorno s'inizieranno i lavori, dopo che la Direzione generale delle antichità e belle arti avrà approvata la tesi messa avanti e strenuamente sostenuta dall'ufficio regionale circa la forma emisferica della covertura terminale in sostituzione di quella piramidale, come attualmente si vede e che da tutti è ritenuta per originaria.

Santa Caterina di Galatina. — E veniamo a Santa Caterina di Galatina.

Fino dal 1898 un funzionario tecnico dell'ufficio regionale, dopo *una visita locale*, proponeva parecchi provvedimenti, tra i quali la limitazione dell'apertura del tempio al semplice culto della messa domenicale.

E ciò è in parte il voto che nel 1901 il barone di Castiglione Filippo Bacile, benemerito ispettore della Terra d'Otranto, espose nel suo opuscolo *Mali senza rimedio*.

Dopo un carteggio, durato per tre anni e che io potrei chiamare unilaterale, si potette ottenere il restauro dei tetti e delle gronde, da parte di quella civica amministrazione.

Ma « ... si sarà mosso (l'ufficio regionale) ad inviare qualcuno sopra luogo? » si domanda l'articolista.

Questo qualcuno fui proprio io, nel giugno del decorso anno. Presentai al Governo un largo programma da svolgersi progressivamente in tre periodi. Fra giorni sarò in Galatina con la prima parte del mio progetto — testè approvato — a fine d'impartire le immediate disposizioni per l'inizio dei lavori da eseguirsi con i fondi di questo ufficio.

Dal risultato che si otterrà con i primi lavori, si giudicherà dell'opportunità o meno di procedere ai secondi e quindi ai definitivi.

A tal riguardo è bene fare una breve digressione. Il Carabellese in un articolo della *Rassegna Pugliese* (vol. XVIII, ottobre 1901, n. 10) a proposito di Santa Caterina, assieme col Bacile, nota « la trascuraggine del Ministero che pure l'ha dichiarato monumento nazionale, come ha del pari fatto con tanti altri che ugualmente deperiscono ».

Non so perchè l'erroneo concetto della dichiarazione di monumentalità sia tanto radicato nelle menti di tutti, a cominciare dai funzionari di Stato (prefetti, regi ispettori), fino al privato proprietario d'un edificio monumentale nazionale o no.

L'iscrizione di un edificio nell'elenco dei monumenti nazionali non ha per effetto di addossare allo Stato la spesa per conservarlo, ma solamente di richiamare su di esso, in modo speciale, l'attenzione delle autorità, degli enti, degli aventi causa ad eseguire lavori per progetti redatti o dagli uffici per la conservazione dei monumenti, o da altri, previa approvazione di questi corpi governativi; lavori, la cui esecuzione deve avvenire sotto la direzione o assistenza o sorveglianza degli stessi.

I fondi relativi vanno a carico delle autorità locali, degli utenti ed in tali contributi può — consentendolo i fondi — in casi in cui non possa disinteressarsene, intervenire il Governo con un'adeguata quota.

Ma da ciò appare che lo Stato, anche quando non contribuisce direttamente con proprie quote, interviene nella tutela prestando l'opera esperta, educata dei suoi funzionari.

Nell'istesso articolo della *Rassegna Pugliese* l'A. giustamente esclama: « ma perchè si aspetta tutto dal Ministero, che ha a sua disposizione per gli scavi e la conservazione dei monumenti per tutta l'Italia una somma veramente derisoria? »

Nella meschinità dei mezzi per provvedere, ecco pur troppo dove si trova la radice del male!

* * *

Non potendo scrivere un libro su ciò che non si fa, chè avrei dovuto varcare i limiti dell'infinito, io, con la preziosa collaborazione de' miei compagni di lavoro, ho dovuto modestamente acconciarmi a dettarne uno su ciò che si è fatto e su ciò che si fa.

Il 1° volume sarà licenziato per le stampe fra quattro mesi e conterrà parte del lavoro esplicato nel primo decennio dalla fondazione dell'ufficio regionale.

L'altra parte sarà contenuta nel II volume già in corso di compilazione e così di anno in anno si renderà conto al pubblico dei risultamenti della indefessa opera di tutela al patrimonio artistico della nazione, malgrado gli ostacoli d'ogni parte, sorgenti ad ogni pie' sospinto.

L'opera è preceduta da alcune paginette eloquenti nella nudità delle cifre di cui esse sono ripiene.

È un'arida esposizione di cifre, le quali però dicono che nel primo decennio (1891-1901) l'ufficio regionale di Napoli ha *redatto progetti* per l'*ammontare* di L. 745,291.99 ed ha *eseguito lavori su progetti* per l'*ammontare* di L. 242,873.75, e tutto ciò senza tener verun calcolo delle somme erogate direttamente dalle singole commissioni di fabbricerie, e senza comprendere i numerosi lavori eseguiti in economia.

In un periodico di storia dell'arte autorevole come questo è bene che certe cose sieno fatte conoscere.

Napoli, febbraio 1902.

ADOLFO AVENA.

NOTIZIE ROMANE.

Esportazione di due ritratti di Sebastiano del Piombo. — Invano il Ministero dell'istruzione pubblica si provò a trattenere a Roma due ritratti solenni dell'ultimo tempo di Sebastiano del Piombo, uno dei quali rappresenta Vittoria Colonna.

I due ritratti sopra lavagna, eseguiti con una forza e una grandiosità michelangiolesca, sono emigrati all'estero, a Colonia. I due ritratti scultūrali erano ben degni di rimanere a Roma, in una pubblica galleria, a testimonianza dell'arte del pittore veneziano, ingagliarditasi a Roma. Ora che il ritrattone di Andrea Doria, ritirato negli appartamenti privati del principe Doria Pamphili, è invisibile al pubblico, i due che sono partiti dall'Italia, potevano bene in quella vece essere ammirati dai visitatori e dagli studiosi del suo patrimonio artistico.

Libro d'ore di Filippo Maria Visconti. — Il Ministero della pubblica istruzione si prova a conservare in una pubblica collezione italiana il libro d'ore, riccamente miniato ad ogni pagina, di Filippo Maria Visconti. Auguriamo che riesca nell'intento nobilissimo, e che il codice superbo torni a vanto delle nostre raccolte nazionali; ma sino a quando non sarà possibile al Governo di assegnare annualmente una somma per acquisti di opere d'arte, continuo è il pericolo che i resti delle raccolte private esulino dall'Italia. Ad ogni modo notiamo e lodiamo la buona intenzione di coloro che, anche con mezzi inadeguati

all'uopo s'ingegnano di difendere, di salvare le cose grandi e belle.

Raccolta sfragistica Corvisieri. — È noto come il defunto archivista Corvisieri raccogliesse una serie numerosa e bella d'antichi suggelli, che può servire a molti studi, anche a quelli dell'arte dell'oreficeria e dell'incisione nel medioevo e nell'età moderna. Sappiamo che il Ministero ha condotto a buon punto le trattative per l'acquisto; e ne diamo lieti la notizia, persuasi che oggi non sarebbe possibile di comporre una collezione di tanta importanza, così come la compose industriosamente l'erudito archivista romano.

Vendita di cose d'arte. — La Ditta Sangiorgi ha venduto gli oggetti della raccolta Guidi di Faenza e di altre provenienze, ottenendo cospicue somme anche per oggetti minori. Il lunettone dipinto dal Bertucci faentino è stato venduto per lire 18,000; il preteso Mino da Fiesole per lire 36,000; la vaschetta, che è stata riprodotta dal *L'Arte*, per lire 26,000; i tre busti, assegnati al Begarelli o a Alfonso Lombardi, per lire 21,000; una veduta veneziana, attribuita al Canaletto, per lire 19,500; un bel ritratto di Rosalba Carriera, per lire 6200.

Il Ministero della pubblica istruzione per la galleria di Venezia ha acquistato all'asta, a lire 8000, il quadro del Catena, già riprodotto nel nostro fascicolo precedente; i due quadri del Botticelli sono rimasti invenduti. I due piccoli Macrino d'Alba sono stati comprati per sole 350 lire!

Congresso storico internazionale. — I membri della giunta esecutiva del Congresso storico internazionale, che s'adoprarono al fine di preparare il lavoro per la sezione di storia dell'arte medioevale e moderna, avevano già definito il programma. Numerosi erano gli aderenti, cordialissimi i rapporti tra essi, tutti disposti a contribuire al bene degli studi; quando il Congresso fu malauguratamente prorogato.

Con la speranza che in altro tempo si riprenderà il lavoro bruscamente interrotto, riproduciamo qui il programma, già approvato dagli inscritti della sezione di storia dell'arte medioevale e moderna residenti in Roma.

A. Venturi.

***

La nostra Sezione mirando alla organizzazione degli studi della storia dell'arte medioevale e moderna, propone alla discussione le seguenti questioni:

1° Gruppo. — *Per la diffusione della cultura storico-artistica*· [De'metodi pratici dell'insegnamento della storia dell'arte negl' Istituti di belle arti, nelle scuole secondarie (Licei e Istituti tecnici), nelle Università, nelle Scuole d'applicazione degl' ingegneri, a seconda del grado della cultura de'giovani, de'programmi d'insegnamento, degli speciali fini educativi]. — *Materiali per lo studio:* [Delle fotografie nelle biblioteche e della loro classificazione. Degli scambi di fotografie tra i gabinetti di studio storico-artistici. Norme ai fotografi per la riproduzione de' particolari importanti di monumenti. I regolamenti governativi sulle riproduzioni fotografiche. Delle proiezioni fotografiche per uso dell' insegnamento. Delle gipsoteche. Dell'organizzazione dei musei e delle gallerie per lo studio della storia dell'arte. De' musei ed uso delle scuole d'arte applicate all' industria. Delle biblioteche storico-artistiche. Della rinnovazione dei dizionari delle enciclopedie artistiche. Gli atlanti per l'uso dell' insegnamento nelle scuole di storia dell'arte. Della bibliografia storico-artistica, secondo il sistema decimale]. — *Viaggi di studio:* [Organizzazione di spedizioni scientifiche. Facilitazioni di viaggio ai singoli studiosi].

2° Gruppo. — *Per la tutela delle opere d'arte:* Del restauro delle opere d'arte in quanto menomi, occulti, falsi la sincerità del documento storico]. — *Società per la tutela dei monumenti artistici:* [Società per l'arte pubblica. Società tra gli amici dell'arte. Rapporti delle Società stesse tra loro]. — *Inventari di monumenti come fondamento all'azione tutrice:* [Dell'unità nella compilazione degl' inventari artistici delle nazioni. Metodi per conformare tra loro gl' inventari stessi]. — *Legislazione artistica:* [Interessi scientifici comuni a tutte le nazioni e accordi internazionali per la tutela delle opere d'arte. Degli scambi di opere d'arte tra le nazioni. Partecipazione de' Governi a esposizioni di opere di grandi artisti e a mostre retrospettive].

3° Gruppo. — *Per lo studio della primitiva arte cristiana e dell'arte mediovale sino al secolo XV:* [Arte primitiva cristiana, industrie barbariche, arte carolingia, arte bizantina della seconda età d'oro, arti romanze sino al principio del secolo xv. Formazione d'una Società per il catalogo e la stampa dei libri miniati medioevali. Del progetto di un *Corpus* dei musaici pagani e cristiani anteriori al x secolo, quale è stato proposto da Eugenio Müntz. Di un *Corpus* degli avori medioevali. Di un *Corpus* delle pitture medioevali ad affresco, anteriori a Cimabue. Di un *Corpus* de' Battisteri dai bassi tempi al secolo xiii. De' voti espressi nel Congresso degli orientalisti e nel successivo d'archeologia cristiana tenutosi in Roma].

4° Gruppo. — *Per lo studio dell'arte dal secolo XV ai giorni nostri: l'architettura, la pittura, le arti grafiche e le arti cosiddette minori:* [*Corpus* dei disegni originali dei più celebri artisti aventi sicura corrispondenza con opere da essi compiute. Ristampa dei carteggi degli artisti pubblicati dal Gaye e da altri, dopo una diligente ricerca degli originali documenti e la loro collazione. Edizione critica delle fonti va-

sariane. Inventarî e cataloghi di raccolte d'arte anteriori al secolo XIX. Dello studio della sfragistica in rapporto all' oreficeria e all' incisione. Dello studio della glittica medioevale e moderna. Della necessità di più completo catalogo delle medaglie del Rinascimento.

ESPOSIZIONE DI LIBRI E PERIODICI DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA PUBBLICATI NELL'ULTIMO TRENTENNIO.

La Sezione si è fatta iniziatrice di una mostra libraria comprendente le pubblicazioni di Storia dell'arte medioevale e moderna escite in luce nell'ultimo trentennio.

La Sezione del Congresso, conferirà cinque medaglie d'oro:

Una all'editore del volume o della serie dei volumi che meglio serva alla diffusione della cultura storico-artistica;

Una all'editore del miglior periodico artistico;

Una all'editore dell'opera che alla trattazione rigorosamente scientifica abbia accoppiato la maggiore bellezza e ricchezza delle illustrazioni;

Una all'editore della miglior guida di galleria pubblica;

Una all'editore della miglior guida artistica di regioni o di città.

La Sezione conferirà anche diplomi d'onore di vario grado agli editori che saranno ritenuti i migliori dopo i premiati.

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE ANNUNZIATE.

Il prof. Josef Stryzgowski, dell'Università di Graz, dirà delle relazioni tra l'arte di Roma e di Ravenna.

Il prof. Adolfo Venturi, dell'Università di Roma, dirà dell'arte romanza delle Puglie in relazione con le antiche terrecotte italo greche.

I prof. Federico Hermanin, Vincenzo Federici e l'ing. Gustavo Giovannoni esporranno i loro studî, impresi per cura del Ministero dell' istruzione pubblica, sui monumenti di Subiaco.

Il dott. Arduino Colasanti riferirà sulla edizione del *Commentario* di Lorenzo Ghiberti; e sulla sua raccolta di poesie dedicate ad artisti nei secoli XIV-XVI, come fonti di notizie storiche.

Il dott. Ettore Modigliani riferirà su bassorilievi romanici, con rappresentazioni cavalleresche analoghe.

L'architetto G. T. Rivoira svolgerà il tema delle origini dell'architettura lombarda.

Il prof. Benedetto Croce di Napoli tratterà « Le illustrazioni nei libri di Storia dell'arte ».

Il dott. Alfredo Romualdi proporrà la compilazione di una grande bibliografia storico-critica dell'arte italiana completa, chiara, esatta, utilmente pratica, ed esporrà i criterî relativi ai limiti teorici e storico-topografici, al metodo della compilazione, alla pubblicazione, alla continuazione dell'opera.

RICORDI.

STANISLAO FRASCHETTI.

Da cinque anni soltanto Stanislao Fraschetti aveva cominciato a coltivare gli studî storici dell'arte, e in cinque anni avea dettato più centinaia di articoli per giornali e riviste, pubblicato monografie, scritto un libro per unanime consenso giudicato ottimo, il *Bernini*. Questa attività era accompagnata da uno scrupolo di ricerca così minuzioso da parer talora eccessivo; di tanti lavori non uno può dirsi improvvisato, chè sicurezza di metodo era in lui una sola cosa con prontezza di osservazione, gagliardìa d'ingegno, facilità di esposizione.

Era uscito da poco tempo dall'Accademia di belle arti di Roma, quando, abbandonata la pittura di genere da lui tentata nei primi anni, fu costretto a lasciar Roma per recarsi a Napoli a strappare ivi la vita come cronista di un giornale. A Napoli compì il suo primo studio — quello sui sarcofagi angioini — studio lungo e paziente quanto altro mai, che imprese da solo, da solo continuò e recò a termine, procedendo come un vecchio maestro attraverso un campo affatto nuovo per lui, intuendo, ciò che è più maraviglioso, anche il metodo.

Riuscì a far leggere il suo scritto ad Adolfo Venturi, che ne ammirò tutti i pregi, lo pubblicò in questo periodico, e, convinto di trovarsi innanzi ad un giovine di coraggio e a un lavoratore vero, consigliò il suo autore a maggiori studî e ad opera più larga ed organica.

Il Fraschetti era in quel tempo tornato a Roma: a Roma frequentò come uditore la scuola di storia dell'arte dell'università, vietandogli i regolamenti una più regolare iscrizione. Ma dalla scuola trasse egualmente largo frutto: in quel tempo che pubblicava in queste colonne su i *Vasi antichi delle farmacie romane*, andava studiando monumenti e gallerie di Roma, preparandosi così a quel lavoro che gli dette la maggiore fama e da lui compiuto in poco più di sei mesi.

Parlare del *Bernini*, significherebbe ripeter oggi cose udite assai di recente, quante ne hanno scritte qui il Toschi e altrove il Riegl; ricorderò soltanto, perchè l'autore singolarmente se ne compiaceva, il giudizio che del libro dava Rodolfo Renier nel *Giornale storico della letteratura italiana*. « Non si aveva peranco — scrive il Renier — un'opera degna sul genio artistico più poderoso del secolo XVIII. L'ampio studio del Fraschetti è di gran lunga il migliore frutto che abbia dato la celebrazione del terzo centenario berniniano; in esso per la prima volta è considerato l'artista coi procedimenti della critica moderna, e siccome Gian Lorenzo Bernini è figura *rappresentativa* per eccellenza, questo volume riuscirà di vantaggio non mediocre anche agli indagatori della nostra decadenza letteraria... Il vivo sentimento d'arte dell'A. si rivela nel modo preciso e vivace con che descrive le opere del maestro scrutandone i caratteri più salienti... Novità per la storia dell'arte ve ne sono parecchie perchè non solo al Fraschetti si deve la prima esplorazione veramente accurata ed esauriente delle opere berniniane, non solo egli ha studiato, oltrechè le opere anche i disegni del maestro; ma, con ottimo consiglio e seguendo il bell'esempio del suo insigne maestro Adolfo Venturi, ha fatto procedere di pari passo l'indagine artistica e la ricerca documentale.

Egli esplorò con molta pertinacia gli archivî, segnatamente romani, penetrò in depositi privati rovistandovi carte di cui nessuno avea prima scosso la polvere secolare, e con questo tesoro di fatti sicuri, con le lettere del medesimo Bernini, con le preziose corrispondenze degli oratori estensi, conservate a Modena, riuscì a chiarire particolari innumerevoli, fissò la cronologia di molti lavori, gittò nuova luce sull'opera tutta del grande artefice... ».

Ma gli studî del Fraschetti sull'epoca della decadenza non si fermarono alla pubblicazione del volume su Gian Lorenzo Bernini: appunto in questo numero *L'Arte* riporta una sua comunicazione di un nuovo documento berniniano — il quadro rappresentante il busto in marmo di Francesco I d'Este — che è certamente, insieme con *Il Tempietto del Pontano* pub-

blicato nel *Fanfulla della Domenica* della prima settimana di aprile e con *Il Monumento di Arrigo Minutolo* che vede ora la luce nella *Napoli Nobilissima,* uno degli ultimi scritti del povero amico: due anni or sono, in una sera che rappresentò un trionfo per lui, trionfo di studioso e di conferenziere, tenne all'Associazione artistica internazionale una lettura su « La scoltura a Roma nel seicento ». La storia della scoltura italiana era il suo sogno ultimo, il punto d'arrivo per lui: « La scoltura a Roma nel secolo XV », opera interrotta allorchè ammalò un anno fa, per la quale nello spazio di pochi capitoli avea raccolto risultati prodigiosi; le ricerche su i primitivi monumenti di statuaria napolitana, riprese quando, tornato a Napoli per riposare e per guarire, si gettò di maggiore impeto nel lavoro, — sono e saranno, se non andranno dispersi miseramente, il miglior documento dell'ingegno e dell'operosità sua.

È morto a ventisette anni, il nove di aprile. L'ironia di un destino che lo volle povero, randagio, costretto a lottar per la vita a corpo a corpo lo condusse a morire proprio in quella città dove avea cominciata la sua nuova vita di studioso, in quel giorno che gli veniva notizia della nomina a professore di storia dell'arte nel R. Istituto di belle arti di Modena. Lascia egli in povertà la moglie e i figliuoli: con lui gli studi nostri perdono un cultore geniale e profondo, gli amici un cuore nobile e aperto ad ogni generosità, l'Italia uno dei figli che altamente l'avrebbe onorata, e che rappresentava una delle più pure, delle più liete, delle più degne speranze per quel risorgimento della storia artistica che sarà una sua gloria nell'avvenire.

VALENTINO LEONARDI.

ADOLFO VENTURI, *Direttore* – ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo.*

Roma — Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

LE RAPPRESENTAZIONI ALLEGORICHE DELLE ARTI LIBERALI

NEL MEDIO EVO E NEL RINASCIMENTO

I.

NELL'EPOCA del decadimento dell'Impero Romano, venuta meno la produzione letteraria originale e spontanea, s'intese piuttosto a conservare le ultime reliquie del passato, spiegando e commentando, con lavoro assiduo, intenso, paziente, i vecchi autori più celebrati. Giovenale aveva già potuto notare con orgoglio legittimo come tutto il mondo fosse pieno della cultura greco-romana:

> *Nunc totus Graias nostrasque habet orbis Athenas,*
> *Gallia causidicos docuit facunda Britannos,*
> *De conducendo loquitur iam rhetore Thyle.*

Ma alla fine del mondo antico, quando i barbari minacciarono distruggere ogni vestigia di civiltà, e in quei lunghi periodi che ne seguirono, in cui parve aver lo spirito umano rinunziato per sempre ad ogni studio atto a nobilitarlo, difficilmente avrebbe potuto salvarsi il sapere dal naufragio universale, qualora non si fosse provveduto a racchiuderlo in una specie d'involucro, che lo preservasse da ogni attacco possibile. Conscia dei continui pericoli a cui si trovava esposta, la società, secondo l'Ozanam « fit comme le voyageur qui resserre son trésor, afin de ne rien perdre en chemin ».[1] Si ricorse in sostanza ad un canone, e fu provvido espediente, che agevolò poi lo splendido rifiorire dell'antichità classica nel Rinascimento.

L'idea di classificare il sapere umano non è propria del solo medio evo: una classificazione simile per molti riguardi era stata tentata per l'innanzi dai Greci, o, come è più presumibile, dagli esteti alessandrini, col canone delle Muse.[2] Ambedue son figlie dei proprj tempi e ne rispecchiano le tendenze, benchè la nuova, considerata nell'intima sua struttura, appaia più completa ed organica. Mirando i Greci piuttosto ad un compendio delle più geniali facoltà dello spirito umano che ad una vera e propria classificazione del sapere, tralasciarono d'includere nel loro canone le arti plastiche, essi appunto che in tale studio ottennero un'eccellenza forse non superabile! Ommisero inoltre ognuna delle arti grafiche, e delle scienze solo dettero un posto all'astronomia, la quale sembrò quasi trovarsi a disagio fra le altre discipline di natura diversa. Troppa parte invece dettero alla eloquenza, rappresentata nelle sue due forme di scritta ed orale da Polimnia e da Clio, ed alla poesia, di cui fecero quattro

---

[1] A. F. OZANAM, *La civilisation au cinquième siècle*, Paris, 1855, vol. I, pag. 272 e 273.

[2] DIDRON, in *Ann. Arch.*, t. XXI, pag. 290; t. XXIV, pag. 111.

suddivisioni, rispondenti ai quattro generi principali di componimenti poetici: commedia, tragedia, elegia ed epopea.

La classificazione del medio evo, qualora si ponga mente all'ampio significato da attribuirsi alle tre discipline del Trivio, fu invece, come abbiamo detto, più organica; dacchè in questo egli volle rappresentare tutte le arti della parola, e nel Quadrivio racchiudere le scienze, le quali, osserva il Didron, posson considerarsi come generatrici delle prime.

Pertanto, pur prescindendo dal valore intrinseco e dalle differenze formali che si riscontrano tra i due canoni, sotto più aspetti essi ci mostrano un'intima correlazione, già intuita nel medio evo da Fabio Planciade Fulgenzio,[1] il quale non si peritava di chiamar le Muse « modi doctrinae et scientiae ». Nel Rinascimento si andò molto più innanzi, e, cosa non tentata neppure da Dante, col Salutati le Muse vengono proprio ad identificarsi colle discipline del Trivio e del Quadrivio.[2] Messer Coluccio in una epistola poetica diretta a Magistro Bartolomeo de Regno, suggerisce all'amico di evocare le Muse a proprio profitto, visto che da quelle divinità egli potrà conseguire la sapienza: da Calliope avrà le cognizioni musicali e da Polimnia le matematiche; Erato gl'insegnerà la geometria ed Euterpe l'astrologia, ristretta alla cognizione dei fenomeni celesti, non già presuntuosamente rivolta alla vana indagine del futuro; Talía potrà accrescergli la natural capacità dell'intelletto; Clio apprendergli la grammatica, Melpomene la logica, Urania la retorica; Tersicore infine gli svelerà i segreti della filosofia, e i principj d'ogni scienza sì morale che naturale, e le norme necessarie a vivere nell'umano consorzio.

In una dissertazioncella poi, rinvenuta da Francesco Novati in uno zibaldone di scritture mitologiche e storiche del secolo XV, il Salutati ritorna su questi stessi concetti e spiega le ragioni che lo inducono a stabilire questa identificazione delle Muse colle Arti.

Se ci volgiamo adesso a ricercarne l'origine, dobbiamo subito confessare che non è facile lo stabilire con sicurezza chi sia stato il primo a ricorrere a sì provvida classificazione: per la sua natura formale ed astratta, essa può esser stata lungo tempo nella coscienza comune, innanzi che alcuno ne facesse menzione e la consacrasse negli scritti. Generalmente si tende a riconoscervi una concezione alessandrina, e, secondo alcuni ne sarebbe autore Filone Giudeo,[3] secondo altri Porfirio.[4] Però anche in tempi anteriori, e nello stesso mondo romano, si posson rinvenire tentativi di classificare il sapere, sebbene tutti, o per abbondanza o per difetto, differiscano dal canone che fu poi accettato dal medio evo. Quintiliano nelle *Institutiones Oratoriae* (I, 10), venendo a trattare dell' « orbem illum doctrinae quam Graeci ἐγκύκλιον παιδείαν vocant », stabilisce che alla grammatica, la quale comprende in sè la « enarrationem historiarum », tenga dietro lo studio della musica e della geometria, nella quale, suddivisa « in numeros et formas » riconosce la potenza di « tollere ad rationem usque mundi »; e così viene implicitamente ed ammettere nell'ambito di una sola disciplina l'aritmetica, la geometria e l'astronomia. Classificazione manchevole è la sua, al par di quella di Seneca (Lettera 88), il quale solamente accenna alla grammatica, geometria, musica, aritmetica ed a quell'arte « quae caelestium notitia continetur », tralasciando le altre. Nondimeno anche innanzi a Quintiliano ed a Seneca una più completa classificazione del sapere umano fu tentata, e la dobbiamo a quell'uomo insigne a cui, come fu detto, non sfuggì alcuna delle cose umane e divine. Scrisse Varrone negli ultimi anni della vita sua « Libri novem disciplinarum », adesso perduti, ne' quali ad una ad una passava in rassegna, come sapientemente ha dimostrato il Ritschl,[5] quelle che poi saranno le sette arti liberali, più la medicina e l'architettura, destinate a scomparire nel canone scolastico come scienze troppo umane e terrene.

---

[1] F. NOVATI, *Epistolario di C. Salutati*, Roma, 1893, vol. II, pag. 345-346.

[2] IDEM., *idem*.

[3] OZANAM, *Dante et la philosophie catholique au XIII siècle*, Paris, 1859, pag. 75.

[4] P. GABRIEL MEIER, *Die Sieben Freien Künste im Mittelalter*, pag. 4; vedi *Jahresbericht über die Lehr- und Erziehungs-Anstalt des Benediktiner-Stiftes Maria Einsiedeln im studienjahre*, 1885-86.

[5] FRIDIRICI RITSCHELII, *Opuscula philologica*, Lipsiae, 1877, vol. III, cap. XI; De M. T. Varronis, *Disciplinarum libris commentarius*.

Ma qual fu la causa per cui il numero delle arti fissato a nove da Varrone, e vago e saltuario negli altri scrittori ricordati si afferma poi definitivamente col numero sette? E come mai il sette ebbe una fortuna così speciale in quasi tutte le concezioni mistiche del medio evo, da esser dichiarato più misterioso d'ogni altro dai padri della Chiesa? Il sette essi dicevano numero mistico per eccellenza, come quello che risulta composto dal quattro e dal tre, cifre esprimenti l'una il corpo, l'altra l'anima umana, le quali assommate vengono a significare la colleganza di due nature diverse. Il sette si riscontra ancora in tuttociò che intimamente riguarda la vita dell'uomo, divisa in sette lunghi periodi, a ciascuno de' quali è peculiare la pratica di una data virtù. Ma la via della virtù non potrebbe seguirsi e prenderebbero il sopravvento i setti peccati capitali, qualora gli uomini non indirizzassero al Signore le sette domande del *Pater noster,* e non fossero sostenuti dai sette sacramenti. Questo numero esprime pure il vincolo intimo che lega l'uomo al creato, e che durerà per sette lunghi periodi. Ognuna delle età della vita è sottoposta all'influsso vicendevole dei sette pianeti; Dio ha creato il mondo in sette giorni, e sette volte in un giorno bisogna celebrarne le laudi. Infine i sette toni della musica gregoriana rendono immagine sensibile dell'ordine universale e maraviglioso del creato.[1]

Nondimeno queste ricordate son quasi tutte concezioni mistiche abbastanza tarde, dalle quali certo il nostro canone non ha potuto trarre nascimento. Noi incliniamo piuttosto a credere, e anche cronologicamente la cosa combina, che siasi voluto stabilire un parallelismo fra le scienze e il numero dei pianeti allora a conoscenza degli uomini, e ciò per le intime analogie di struttura, certo non tutte originate dal caso, che si riscontrano fra la dottrina astronomica e quella che regolava il sapere.

Sette furono creduti i pianeti, e sette furono di conseguenza le scienze; ma dacchè quelli venivano a trovarsi come involti e compresi da due cieli mobili soprastanti, oltre i quali solo troneggiava l'Empireo, anche a capo delle scienze se ne volle porre due più nobili ed alte, la filosofia cioè e la teologia, dopo le quali non resta che la piena visione di Dio. Inoltre, quella medesima gradazione ammessa fra i varj pianeti, per cui quello più vicino all'Empireo era stimato più nobile dei precedenti, la riscontriamo anche nell'ambito delle scienze, essendo i poli estremi di queste formati dalla scienza grammaticale, umile e bassa più d'ogni altra, e dalla filosofica, che delle altre è coronamento e fastigio. L'intera vita umana venne a dividersi, secondo le idee medioevali, in sette lunghi periodi, durante i quali l'uomo era soggetto all'influsso di un determinato pianeta e doveva rivolger la mente allo studio di una diversa disciplina. Appena nato il bambino è preso ad allevare dalla Luna, e passa poi successivamente nella soggezione di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte e di Giove, per essere in ultimo consegnato al frigido Saturno, che lo tiene in balìa sino al giorno della morte.[2] Questa la parabola della vita umana, analoga del resto a quella che si riscontra nel campo delle discipline, dappoichè l'uomo non può giungere al più alto gradino del sapere, senza esser passato per la trafila degli antecedenti.

Allegoricamente espresse questo medesimo concetto Boezio, immaginando segnata sulla veste della Filosofia, che prese a consolarlo nel carcere, una scala, la quale, partendo dal lembo superiore della veste, trovava termine in basso, all'orlo estremo.[3]

Per concludere, a noi sembra che Dante (*Convito,* II, XIV) non si alzò sulle ali del proprio ingegno nell'affermare questa intima corrispondenza fra le scienze ed i cieli, ma altro non fece che attingere ad una tradizione antichissima, sorta forse col sorgere stesso del nostro canone.

---

[1] ÉMILE MALE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France,* Paris, 1898, pag. 14 e 15. Vedi pure il Commentario del BUTI al XXV del *Purgatorio.*

[2] DIDRON, *Les Planètes,* in *Ann. Arch.,* t. XVII, pag. 296.

[3] Arrigo da Settimello, nel suo poemetto *De Diversitate Fortunae,* infelice e pedissequa imitazione del *De Consolatione,* narra pure di una donna splendente, soavissima e virtuosa, la quale venne a consolarlo accompagnata da sette Vergini, cioè dalle sette Arti Liberali. (V. POLYCARPI LEYSERI: *Hist. Poetar. et Poematum medii aevi,* pag. 476).

E maggior verosimiglianza potrà aver quest'asserzione, qualora scendendo dal campo un po' vago delle congetture, ci si volga a considerare alcune rappresentazioni artistiche antiche, ove i pianeti son posti in rispondenza diretta colle varie età umane e colle discipline liberali:[1] come si scorge nei capitelli del palazzo Ducale di Venezia, negli affreschi adesso perduti agli Eremitani di Padova, nel campanile di Giotto, nel tempio di Rimini, per tacer delle numerose cattedrali gotiche del nord. Degno di special considerazione è il Cappellone degli Spagnoli, ove non più a lato, ma proprio sopra alle figure muliebri delle Arti furono recentemente riconosciute le allegorie dei pianeti, nè qui è da ammettersi un influsso dantesco, perchè gli accoppiamenti son diversi da quelli descritti nel *Convito*. Ricordiamo in ultimo i versi che nella importantissima tappezzieria di Piacenza accompagnavano la rappresentazione dell'Astrologia:

Manat ab hoc rivo septemplicis
artis origo;[2]

i quali bene stanno a significare come le arti in sostanza siano tutte figlie di una medesima madre, quasi sette torrentelli di secondaria importanza mantenuti vitali da un unico e principale corso di acque.

Ma questo canone delle arti, prescindendo da qualunque sua origine, mal avrebbe potuto mantenersi vitale e traversare impunemente le età più tristi del medio evo, qualora la Chiesa non lo avesse riconosciuto ed adottato pei suoi insegnamenti.[3] Essa, quando venne a compiere il suo ciclo storico e la sua missione d'incivilimento religioso, si trovò dinanzi le scuole e la cultura letteraria pagana; volle trasformarne lo spirito, e pose a lato del laico insegnamento le sue scuole monastiche, episcopali o semplicemente private, che furono i veri focolari della scienza, ove si vennero perpetuando le reliquie dell'antico sapere, amalgamate spesso e confuse colle discipline teologiche. « L'histoire littéraire — dice l'Ozanam[4] — n'a pas de moment plus instructif, que celui où l'école, pour ainsi dire, entra dans l'Église avec ses traditions et ses textes profanes ». Come è noto, questo passaggio non avvenne così rapidamente come a tutta prima potrebbe sembrare, giacchè in grembo stesso alla Chiesa si trovarono a contrasto due tendenze diverse, rappresentata l'una dai più tenaci, pei quali cultura pagana e peccato erano parole sinonime; caldeggiata l'altra da spiriti più aperti e sereni, i quali, pur ostili al paganesimo, sapevano però comprenderne la grandezza e ammirarne la civiltà. E poichè questi ultimi ebbero il sopravvento, per necessaria conseguenza la Chiesa non osteggiò la scuola, ma cercò darle un differente avviamento; non condannò le discipline liberali, ma prese a considerarle come propedeutica della cultura religiosa, dirigendole esclusivamente ad un pratico scopo. Essa comprese insomma di aver tutto l'interesse di proteggere ed adottare un canone, il quale così racchiuso e circoscritto com'era, doveva preservare il sapere dall'infiltrarsi di una cultura eccessivamente profana, del tutto contraria all'indole ed agli intenti suoi.

Dopo Varrone, il primo ne' cui scritti ricorra menzione delle arti liberali (non più nove, ma finalmente ridotte a sette) fu un ecclesiastico, anzi il più grande di tutti gli ecclesiastici del primo medio evo, Sant'Agostino, vescovo d'Ippona. Nella *Retractatio*, quando viene a rendere conto de' suoi studj, così si esprime: « Per idem tempus quo Mediolani fui baptismum percepturus, etiam Disciplinarum libros conatus sum scribere interrogans eos qui mecum erant atque ab huiusmodi studiis non abhorrebant, per corporalia cupiens ad incorporalia quibusdam quasi passibus certis vel pervenire vel ducere; sed earum solum de grammatica librum absolvere potui, quem postea de armario nostro perdidi, et de musica

[1] FRIEDRICH LIPPMANN, *Die Sieben Planeten*, Berlino, 1895 (Internationale Chalkographische Gesellschaft).

[2] MURATORI, *R. I. S.*, t. XVI, *Chronicon Placentinum*, colonna 623-624.

[3] U. RONCA, *Cultura medioevale e poesia latina d'Italia nei secoli XI e XII*, Roma, 1892, pag. 25 e seguenti.

[4] OZANAM, *La civilisation* cit., I, 95.

sex volumina..... de aliis vero quinque disciplinis illic similiter inchoatis, de dialectica, de rhetorica, de geometria, de arithmetica, de philosophia sola principia remanserunt, quae tamen etiam ipsa perdidimus, sed haberi ab aliquibus existimo ».[1] È chiaro che questa classificazione diversifica alquanto da quella poi comunemente accettata, perchè vi si trova la

Il Mercurio Trismegisto — Cattedrale di Siena. Dettaglio del pavimento
(Fotografia Alinari)

filosofia al posto dell'astronomia: il che, o fu un arbitrio dello scrittore, che mirava *ad incorporalia pervenire per corporalia,* o una conseguenza del non trovarsi ancora stabilmente fissato il canone del sapere. E ciò stimiamo più verosimile, anche perchè Agostino stesso in un'altra sua opera, (*De ordine*, II, 35) mette innanzi una classificazione diversa. Finalmente, poco dopo Agostino, nella prima metà del quinto secolo, Marciano Capella, cartaginese, rappresenta le arti sotto il velame di una finissima allegoria, e con l'autorità sua rende stabile il canone destinato a sopravvivere nella tradizione.

[1] *Retractationum,* libri duo, I, 6; vedi *Patrol. lat.,* del MIGNE, t. 32, col. 585.

A Marciano torneremo più sotto: adesso vogliam dire qualche cosa della famosa suddivisione che sin da tempi antichissimi troviamo formata in seno alle scientifiche discipline. La più antica appellazione, com'è noto, è quella di *artes liberales:* in Boezio [1] appare per la prima volta il nome *quadrivio* e quindi quello di *trivio,* coi quali queste dottrine furono poi sempre comunemente designate. [2] Secondo questo scrittore, le discipline matematiche riguardano la quantità e la grandezza, la prima delle quali, considerata di per sè, dà l'aritmetica, e in relazione ad altri la musica, laddove la seconda in stato di riposo corrisponde alla geometria e in stato di moto all'astronomia. Il quadrivio designa così le quattro strade per cui deve porsi la mente filosofica. Il vocabolo non è nuovo, perchè anche prima di Boezio fu adoperato da un scoliasta di Orazio per designare invece il complesso di queste quattro scienze: logica, grammatica, dialettica e retorica. Comunque sia, l'uso di Boezio rimane fisso, pur non potendo affermarsi che proprio a lui ne risalga l'origine. Al quadrivio di conseguenza corrispondeva il trivio. Che cosa significassero tali nomi ce l'insegna Uguccione grammatico, vescovo di Ferrara: « Nota quod Grammatica, Rhetorica et Dialectica dicuntur trivium, quadam similitudine, quasi triplex via ad eloquentiam ». [3] Il trivio stava a base di ogni cultura sacra e profana, e ne era a tutti indispensabile la conoscenza. Invece al secondo gruppo delle arti liberali, al quadrivio, non si applicavano in generale che gl'intelletti desiderosi di dedicarsi alle speculazioni filosofiche. Questa specie di superiorità del quadrivio di fronte al trivio può desumersi anche da un passo della vita di San Meinwerco, vescovo di Paderborn, ove si narra della fortuna che ebbero gli studj in questa Chiesa sotto il vescovo Imado, « quando magistri artium exercebant trivium, quibus omne studium erat circa quadrivium ». [4] Se avveniva che alcuno avesse percorso questi due gradi del sapere, veniva considerato come una mente giunta al sommo grado di perfezione. Il più grande elogio che si credette poter fare ad Abelardo, fu appunto di attribuirgli la perfetta conoscenza del trivio e del quadrivio. [5] In sostanza, altro non fu questa che una suddivisione meramente formale; ma pur di essa deve fare il massimo conto chi voglia a fondo comprendere lo spirito della cultura del medio evo.

L'ultima enciclopedia di questo periodo è quella dovuta a Cassiodoro. Ritiratosi nel 540 a vita religiosa nel monastero di Vivarium, da lui stesso fondato, consacrò ogni sua attività ad istruirne i monaci e a trasformare il suo chiostro in un vero e proprio tempio della scienza. Tutti i libri che egli compose in questo periodo di tempo non solo dovevano servire d'incitamento a tale riforma, ma anche con l'esempio indicare la via da seguirsi. [6] L'opera sua più importante, sotto questo aspetto, è quella intitolata: *Institutiones divinarum et saecularium lectionum, o litterarum,* della quale il secondo libro è tutto dedicato alle arti liberali, cercando in esso d'inculcare a' suoi monaci la necessità dello studio dell'antica sapienza, considerando, così egli dice, che i Santi Padri non ne furono affatto digiuni, e che Mosè, il fedel servo di Dio, ebbe piena conoscenza del sapere egizio. S'intende poi, che per lui le discipline secolari non sono che un mezzo per poter più facilmente innalzarsi alle teologiche: anche lui mirava *ad incorporalia pervenire per corporalia.*

Con Cassiodoro chiudiamo questa parte del nostro studio, destinata ad indagare l'origine del canone delle arti liberali. Le opere di Varrone, di Sant'Agostino, di Marciano Capella, di Boezio e di Cassiodoro sono per noi quasi tante pietre miliari che ne segnano il successivo progresso. Con Boezio (per servirci di un'immagine usitata) il giorno declina, ma il sole tuttavia è sempre sull'orizzonte: Cassiodoro ci conduce sino al crepuscolo, ma ad un crepuscolo ancora ben luminoso: con Isidoro di Siviglia, che da lui tanto attinse, siamo nella notte, ossia all'inizio del medio evo.

---

[1] MURATORI, *Dissert.* 44, t. III, pag. 15.

[2] Sulla fortuna dei due vocaboli, applicati talora anche alle virtù, vedi una bizzarra memoria dell'arciprete LUIGI NARDI in *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti,* t. XXIV, pag. 343-365.

[3] MURATORI, loc. cit.

[4] MURATORI, loc. cit.

[5] MORONI, *Dizionario di erudizione,* t. 83, pag. 299.

[6] *Histoire générale de la littérature du moyen âge en Occident,* par EBERT, vol. I, pag. 532, Paris, 1883.

II.

Affermatasi per opera degli scrittori ai quali abbiamo accennato, la suddivisione delle arti liberali venne comunemente accettata durante l'età di mezzo in tutte le regioni ove sopravvisse qualche traccia dell'antica cultura,[1] sicchè la troviamo nelle scuole ecclesiastiche[2]

Piede del Candelabro di bronzo detto l'Albero della Vergine. - Milano, Duomo
(Fotografia Brogi)

e nelle laiche, e quindi nelle prime Università,[3] sino al giorno in cui l'umanesimo ripudiò la scolastica, e venne ad aprire nuovi campi d'indagine all'intelletto. Non ne staremo adesso a seguire la fortuna, nè c'indugieremo attorno a quella grossa falange di gramma-

[1] OZANAM, *Etudes germaniques*, vol. II, cap. XI, Paris, 1855.

[2] Abbé CLERVAL, *L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la première moitié du XII^e siècle d'après l'Heptateuchon de Tierry de Chartres*. Paris, 1889.

[3] DALLARI, *I rotuli dei lettori legisti e artisti nello studio bolognese (1384-1799)*. Bologna, 1888.

tici e di retori, che ne riconobbero l'importanza o ne trattarono nelle opere: i pochi accenni dati sull'origine di questa classificazione del sapere ci sembrano sufficienti a stabilire un termine *ante quem* sia assolutamente impossibile trovarne una qualsiasi rappresentazione grafica nei monumenti dell'arte. Tuttavia non possiamo tacere di alcune opere, alle quali s'ispirarono gli artisti per dare una rappresentazione sensibile di ciò che sino allora trovavasi nel dominio astratto della letteratura, principalissima quella di Marciano Capella, il *De nuptiis Philologiae et Mercurii.* [1]

Due sono le cause che devono aver indotto il Capella ad adoperare la finzione allegorica. La prima ce la confessa egli stesso, dicendoci ch'egli compose l'operetta con lo scopo di istruire il figliolo: naturalissimo quindi il desiderio di presentargli la indigesta trattazione letteraria e scientifica nel modo più attraente possibile, abbellendola con le grazie della fantasia. Come avrebbe potuto mettere subito il bambino a faccia a faccia con le difficoltà della coniugazione o colle volute del sillogismo? Meglio allettarlo con un racconto meraviglioso, e poi, quasi inconsapevolmente, fargli pure ascoltare gli insegnamenti delle sette sorelle, destinate ad iniziarlo nella via del sapere. Ma oltracciò non va esclusa del tutto nel nostro autore pagano una certa compiacenza di poter combattere, con le sue stesse armi, la nuova religione già vittoriosa nel mondo, e che nell'allegoria, nell'anagoge, nel simbolo trovava i maggiori elementi di diffusione. « Fu allora, in quelle lunghe ed accanite lotte, l'allegoria un'arma difensiva delle più adoperate, e non meno in un campo che nell'altro, come cosa già familiare ad ambedue ». [2]

Il Burckhardt nel *Cicerone* qualifica Marciano di « grand ancêtre de l'allégorie »; noi piuttosto ameremmo chiamarlo il gran divulgatore dell'allegoria, visto ch'egli si valse di un genere usitatissimo e che nella letteratura classica trovava le sue prime radici. Tutti quei numerosi scrittori, sia retori, sia poeti del IV e V secolo, che tanto si compiacquero delle allegorie e delle personificazioni, non fecero in sostanza che seguire una tendenza prettamente romana, conformandosi alla tradizione. [3] Infatti lo spirito romano fu in ogni tempo, per sua natura, portato a personificare qualità morali, ad ideare allegorie poetiche; ricorderemo, a mo' d'esempio, le personificazioni del Lusso e della Povertà nel prologo del *Trinummus* e le « Mala mentis gaudia », ombre vane dell'inferno virgiliano. Nei giorni del decadimento questa tendenza si accrebbe, e gli ultimi ghiribizzi dell'immaginativa poetica, parvero allora quasi soltanto rivolti a creare nuovi tipi allegorici, nuove astrazioni. Alecto, nelle *Invettive*, ricorda Discordia, Fames, Senectus, Morbus, ecc.; nei giardini di Venere a Cipro troviamo Pallor, Irae, Licentia, Perjuria, Voluptas, Lacrimae, ecc.; nel petto di Stilicone si annidano le Virtù personificate leggiadramente al pari di Dee. Lo stesso Claudiano, nonostante miri a perpetuare le tradizioni del passato, subisce l'influsso dell'età sua, per la quale la mitologia non è altro più che vana convenzione poetica. Ma fatte pochissime eccezioni, ad esempio quella geniale di Psiche, come sono vuote, fredde, manchevoli le numerose allegorie escogitate dai traviati ingegni della decadenza!

Ma oltre che alla letteratura, anche all'arte antica non furono ignote rappresentazioni antropomorfiche di concetti astratti. Evidenti affinità hanno le allegorie del Capella con quelle in uso nell'epoca imperiale di Roma. Le personificazioni ufficiali, nota lo Schlosser, [4] che si trovano sulle monete di questo periodo, ed a cui già conduceva l'ellenica Tyche, hanno un carattere assai diverso da quelle chiare e patenti ideate dai Greci. Caratteristica di queste Aequitas, Gloria, Virtus, Pietas scolpite per lo più sulle monete, è la mancanza di ogni vita

---

[1] Vedi l'edizione curata dall'Eyssenhardt. Lipsia, Teubner, 1886.

[2] COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo*, Livorno, 1872, I, 139.

[3] E. LANGLOIS, *Origines et sources du roman de la rose*, Parigi, 1891, pag. 60 e seg.

[4] JULIUS VON SCHLOSSER, *Giusto's fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, pag. 19, Vienna, 1896; nel fascicolo 17 del *Jahrbuches der Kunsthistorischen sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.*

individuale; ne possiamo solo comprendere il significato ponendo mente agli attributi e alle iscrizioni dichiarative che le accompagnano.

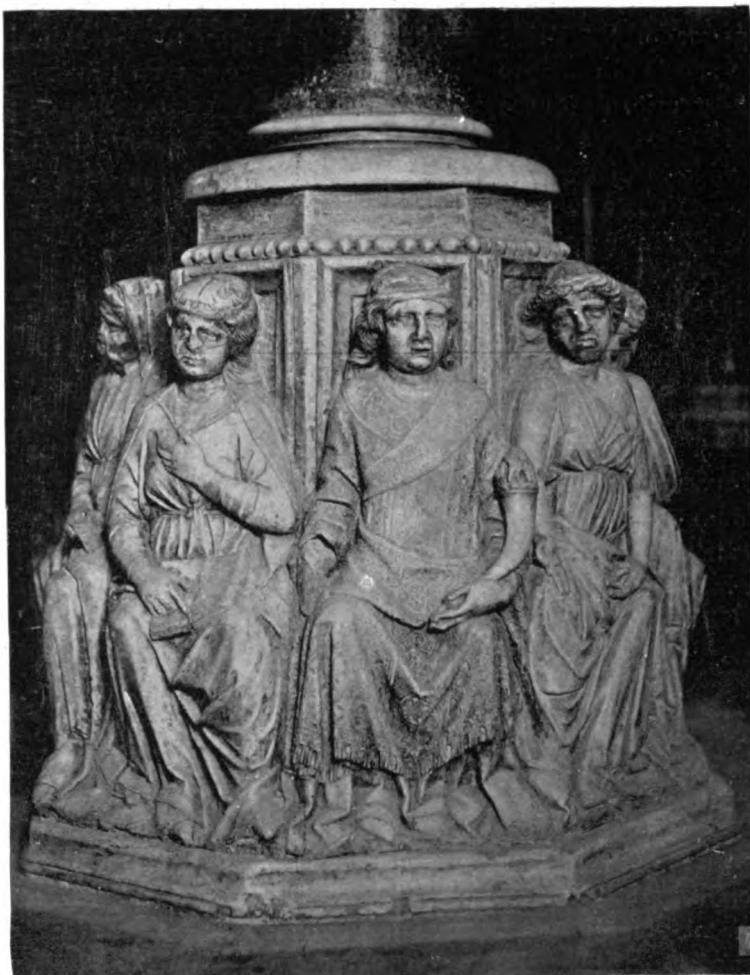
Quello di Marciano Capella è una specie di romanzo fantastico, composto con un pratico scopo. Eccone un breve riassunto. Mercurio, destinato a scorrere il mondo per eseguire le commissioni di Giove, aveva notato le ebrezze che gli Dei sogliono provare nei loro amori frequenti. Quindi anche a lui prese desiderio di tôr moglie. Fra le altre donzelle egli ardentemente desiderava Sofia, ma per essersi ella con solenne voto dedicata a viver casta, non volendo spiacere a Pallade, non si curò altrimenti di prenderla. Nè minor fiamma di desiderio nutriva per Mantice, la quale appunto in quei giorni, da un estremo amore costretta, si era congiunta ad Apollo. Aveva pensato anche a Psiche, figlia d'Eutelechia e del Sole, ma la fanciulla era caduta in poter di Cupido, il quale la teneva legata con catene di diamante. Mentre il Dio trovavasi così indeciso, la Virtù gli suggerì di ascoltare i saggi consigli di Apollo. Insieme si misero alla ricerca del Dio, e come finalmente lo incontrarono ne ebbero il consiglio di porre gli occhi sulla vergine Filologia. Salgono allora sul veloce carro di Apollo e rapidamente oltrepassano i sette pianeti, che in segno di giubilo, con più soave armonia dell'usato fan risuonare divini concenti, e sono circondati dal coro delle Muse volanti attorno sopra cigni candidi e canori.[1] Giunti al palazzo di Giove pensano innanzi tutto di rendersi favorevole la potentissima moglie di lui, ben sapendo quanto ella operasse sulle decisioni del marito. Giove tuttavia si mostra un poco renitente a concedere l'assenso desiderato, per timore che Mercurio, distratto dagli abbracciamenti della moglie, divenga infingardo e non porti più puntualmente le sue ambasciate pel mondo. Ma avendogli Giunone dimostrato che per questo appunto si conveniva dargli quella fanciulla in isposa, nemica del sonno e solita a passare le notti vegliando, il gran padre degli Dei finalmente consente.

Riuniti a consiglio tutti gli abitatori del cielo, salvo la Discordia e la Sedizione, e fattosi arrecare gli ornamenti di prammatica in simili circostanze, Giove annunzia la presa deliberazione. Quindi Giunone, desiderosa di apparecchiare ella stessa le magnifiche nozze, fa intendere ai radunati che la mattina del giorno seguente si ritrovino nel palazzo di Giove, e frattanto ciascuno faccia pur ritorno alla propria dimora.

Questo l'argomento del primo libro. Il secondo s'inizia descrivendo le angoscie e i dubbj che assalgono nottetempo la povera Filologia, a cui già è giunta notizia del matrimonio. Mentre ella è tutta intenta, con certe speciali combinazioni numeriche, ad indagare la sorte che l'aspetta, giunge Fronesi, la madre, per abbigliarla come si conviene a una sposa. Ad un tratto odesi dinanzi all'uscio un concerto dolcissimo: sono le Muse divine che vengono incontro alla sposa, seguìte dalle Virtù Cardinali e dalle Grazie. Viene introdotta una lettiga tutta cosparsa di stelle, e una matrona veneranda e risplendente di lume celeste, Atanasia, ordina a Filologia di liberarsi, innanzi d'imprendere il viaggio, d'ogni cosa mortale che ancora abbia dentro di sè. La fanciulla ubbidiente, dopo lunghi e faticosi sforzi, rigetta libri e scritture di ogni specie, che le Arti ed alcune Muse si affrettano a raccogliere. Dopo di ciò Atanasia le somministra il beveraggio dell'immortalità, e il corteo s'incammina verso la corte celeste. Per istrada Giunone si accompagna alla sposa, e, dopo aver traversati i diversi cieli giungono alla via lattea, ove Giove, circondato dagli altri Dei, da una schiera di spiriti angelici e dalle anime degli antichi beati celebra le divine nozze.

Frattanto Fronesi, da madre pratica ed avveduta, vuol sapere qual dote sia stata assegnata alla figlia, e Febo, lieto di poter rendere un servizio al fratello, introduce dinanzi all'assemblea celeste le sette Arti Liberali, destinate da Mercurio per dono nuziale.

[1] Nel Capella è evidente il legame fra le Muse ed i Cieli; dopo aver festeggiato gli Iddii esse vanno a posarsi in un cielo determinato; Urania in quello delle Stelle, Polimnia di Saturno, Euterpe di Giove, Erato di Marte, Melpomene del Sole, Tersicore di Venere, Calliope di Mercurio, Clio della Luna.

Vedi *Commento* di Rèmi d'Auxerre riportato in Corpet, *Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du moyen-âge*. (*Ann. Arch.*, t. XVII, pag. 89 e seg.).

Nicola Pisano - Piedistallo del pulpito del Duomo di Siena
(Fotografia Lombardi)

Vien prima la Grammatica, donna attempata[1] ma piacevolissima ancora. Indossa un mantello alla romana: in mano tiene un oggetto rotondo[2] di polito avorio, donde va cavando strumenti atti a sanare le ferite, un acutissimo coltello,[3] varie medicine allegoriche, inchiostro, penne, una sferza, tavolette cerate, papiri e una lima[4] di grande artificio, suddivisa in otto sezioni. Gli Dei dapprima la credono Jatrica in persona, se non che essa stessa, addimandata manifesta l'esser suo e l'arte che rappresenta. La seconda fanciulla destinata alla sposa, la Dialettica, ha il volto pallidissimo[5] incorniciato da due grosse ciocche di capelli arricciati,[6] che le cadon sugli omeri. I suoi occhi sono mobilissimi[7] e acuto lo sguardo. Veste un pallio e tiene nella sinistra un serpente[8] avvolto nelle proprie spire. Nella destra ha alcune variopinte tavolette cerate, tratteggiate di formule malefiche.[9] Sotto ad esse stan nascosti degli ami destinati ad accalappiare e porre in potere del velenoso rettile chi incauto si avvicini di troppo. È piccola di corporatura,[10] indossa un abito scuro[11] e pieno di setole, e parla in modo quasi incomprensibile.[12] Dal suono delle trombe s'indovina l'ap-

[1] « Grammatica enim antiquior est aliis artibus, utpote ante omnes inventa, et per grammaticam de aliis disputatur artibus ».

[2] « Id est rotundum forculum, hoc est rotundam quamdam formam ad ferculi, id est disci similitudinem. Significat autem ἐγχειρίδιον, id est manuale gestamen quod medici ferunt in manibus, et unde medicinalia proferunt instrumenta ».

[3] « Per scalprum significantur regulae subtiles et asperae quas grammatica tradit, quibus ineruditus sermo corrigitur ».

[4] « Per limam quam octo auratis partibus vibrabat, ars ipsa grammatica intelligitur cum octo partibus constans, quae auratae sunt propter splendorem regularum, diversae etiam sibi et a se distantes ».

[5] « Per pallidum colorem labor et difficultas Dialecticae innuitur ».

[6] « Per tortuosos crines et nexiles significantur fallaces et seductrices propositiones. Revolutio autem crinium circa caput implexionem syllogismorum significat ».

[7] « Per acumen et mobilitatem luminum vivacitas et subtilitas ingenii declaratur ».

[8] « Per serpentem quem laeva gestabat, sophisticas calliditates intellige, quae ita involutae et nexae sunt ut falsa pro veris nonnunquam concludere cogant ».

[9] « Per quosdam formulas simplex propositio intelligitur. Per hamum vero, id est uncinum ferreum videlicet recurvum, captiosa conclusio ».

[10] « Hoc ad subtilitatem artis referendum ».

[11] « Id est nigri et obscuri, quia Dialectica obscura est et difficilis ».

[12] « Inexplanabile, id est incompertum, quod vulgus non intelligeret ».

Nicola Pisano - Piedistallo del Pulpito del Duomo di Siena
(Fotografia Lombardi)

pressarsi di una donna battagliera: è la Retorica, snella di forme, nobile di aspetto,[1] di rara bellezza. Porta in testa un elmo[2] adorno di reale corona. In mano tiene armi risplendenti, sulle spalle un manto rabescato di mille figure[3] e stretto al petto da una cintura tutta cosparsa di gemme. Innanzi ad essa, a guisa di mazziere, procede il vecchio siciliano Tisias, e le stanno dietro Demostene, Cicerone e gli altri più insigni oratori dell'antichità: figure di protettori, che riapparranno nelle composizioni artistiche del medio evo e del Rinascimento.

Dopo le rappresentanti del trivio, in una specie d'intermezzo, si fanno innanzi Philosophia e Paedia,[4] recanti una tavoletta spalmata di polvere verdastra e un « abacus », emblema della scienza che segue e inizia il quadrivio.

Ecco infatti la Geometria, donna formosa con una verga nella destra e una sfera nell'altra mano. La parte manca del suo corpo è ricoperta da un ricco manto rabescato di figure geometriche. Delle pianelle divenute logore pel tanto camminare, ricoprono i suoi piedi. Segue Aritmetica, donna ragguardevole per antica nobiltà,[5] risalendo l'origine sua a Giove medesimo. Dal suo capo trae nascimento un candido raggio[6] (l'unità o monade) che a un certo punto si biforca e divien doppio, poi triplo, poi quadruplo... per tornar poi uno, dopo essersi moltiplicato all'infinito. Le dita delle mani si agitano[7] e si contorcono senza tregua,

[1] « Decore vultus. Hic tangit tres dicendi caracteres qui observantur apud rethores. Per sublimitatem corporis, elatum genus, quod et grandiloquum dicitur; mediocre per fiduciam grandiorem; humile per decorem vultus ».

[2] « Quia omnis rhetor paratus semper debet esse ad accusandum vel defendendum reos ».

[3] « Per subarmalem vestem inventio rationum et argumentorum significatur; per peplum quod erat variatum lumine diversarum figurarum, schemata locutionum et sententiarum, quae vigent plurimum apud rhetores, per exquisitas gemmas, loca significantur argumentorum ».

[4] « Philosophia veritatis intelligentia. Paedia vero disciplina per quam pervenitur ad sapientiam. Sicut enim Philosophia significat omnes artes, ita Paedia significat duas mensuras, id est coelestem et terrestrem mensuram. Terrestris mensura Geometria nominatur, coelestis vero Astrologia ».

[5] « Quia numerus aeternus est, numerus enim semper fuit ».

[6] « Uno sed vix intelligibile radio, id est monade. Monas non invenitur in corporibus, vix enim mente intelligitur. Natura unitatis simplex est et indivisibilis, incomposita, partibus carens, per se semper manens, et nullis corporibus invenitur, ac per hoc ipsa sola et vera unitas solo animo consideratur ».

[7] « Scaturigine, motum digitorum dicit, id est veloci mobilitate vel materia multiplici ».

con rapidità maravigliosa. Mentre che di lei e della sua virtù fra gli Dei si va ancor ragionando, Apollo introduce la sesta sorella. Essa, l'Astrologia, balza fuori da un globo di celeste luce. Ha vesti gemmate e adorne di occhi, il capo scintillante di stelle, le chiome risplendenti, ali vitree ai fianchi, rabescate di oro. In una mano tiene uno strumento per osservare gli astri, nell'altra un libro, ove trovansi figurate in variopinti metalli [1] delle figure geometriche.

Pertanto gli dei cominciano a dare manifesti segni di stanchezza, e così la Medicina e l'Architettura, che ancora dovrebbero recitare le loro prosopopee, non vengono introdotte dinanzi all'assemblea, anche perchè scienze di troppo inferiori alle altre.

La Musica o Harmonia chiude il corteo. L'annunzia un soave e dolcissimo canto e la precedono Eratine, figlia di Venere, Himeros, seguace di Amore, Terpsis, Pitho, la Voluttà e le Grazie, provviste tutte dei propri strumenti. Segue una moltitudine di eroi e di filosofi, Orfeo, Amfione, Arione, cantando al suono delle cetre dorate. Entra finalmente Harmonia, adorno il capo di sottilissime e splendenti lamine d'oro, sparse anche per le vesti, le quali al suo muoversi risuonano piacevolmente. Nella destra ha uno strumento rotondo a guisa di scudo [2] che rende ogni sorta di melodíe. Dalla mano sinistra le pendono molte piccole immagini aurate, [3] a simiglianza di quelle che s'usano nei teatri. Ella tiene una lunga concione agli Iddii, indi riprende a cantare i suoi dolcissimi versi, e al suono di tal melodía, Giove e gli altri celesti accompagnano la sposa nella camera nuziale, affinchè ivi celebri finalmente le sacratissime nozze.

Questo il romanzo fantastico uscito dalla mente di Marciano Capella, di cui riuscirebbe interessante poter seguire la fortuna attraverso tutta l'età medioevale. Tanto le scuole monastiche, quanto le laiche lo accolsero come libro di testo per l'insegnamento, nonostante la abbondanza di strane locuzioni, in parte da imputarsi a Marciano, in parte alla scorrettezza dei manoscritti pervenutici, e che già deplorava il Guarino in una lettera a Pico della Mirandola. Del resto, scrivere in modo chiaro, semplice, disinvolto sarebbe stato ai tempi del Capella un delitto di lesa arte retorica; ai grandi poeti erano subentrati versificatori artificiosi, ma poveri d'estro, ai filosofi i retori ciarlieri, i quali credevano di dare un carattere severo e solenne al dettato rendendolo contorto ed oscuro, e nascondendo sotto il luccichìo della frase la vacuità del pensiero. [4] Era questo un male di vecchia data, e già Quintiliano (VIII, 2, 18), fra gli altri, erasi scagliato contro l'avviamento che aveva preso la retorica ai suoi tempi. Egli, riferendosi a un passo di Livio, fa un ameno quadretto di ciò che spesso soleva avvenire nelle scuole. Un retore diceva al discepolo: « abbuia! abbuia! » Lo scolare abbuiava « unde illa scilicet egregia laudatio: Tanto melior nec ego quidem intellexi ».

Il *De Nuptiis,* per l'argomento prèso a trattare, doveva colpire la fantasia di uomini ormai incolti, e trovare ampia diffusione anche fra gli stranieri. Gregorio di Tours, del VI secolo, lo raccomanda al suo successore, come fondamentale per la cultura. L'Ozanam, [5] parlando delle scuole irlandesi, afferma che « nulle part *Les Noces*... ne furent célébrés avec plus d'enthousiasme que sur les bords glacés de cette île, où jamais les muses payennes n'avaient posé les pieds ». Ma più che dalle testimonianze degli scrittori, la diffusione del libro ci è attestata dal numero dei manoscritti rimastici, tutti accuratamente registrati dallo Eyssenhardt nella sua edizione critica. Nè la quantità dei codici deve far maraviglia, quando si pensi che nell'XI, XII, e XIII secolo il libro figurava nella maggior parte delle biblioteche

---

[1] « Per metalla diversorum colorum vult significare zonarum quinque qualitates diversas, quum aliae frigidae, aliae perustae, aliae sunt temperatae ».

[2] « Ab hoc loco musicam coelestem describit, veluti rotundam quamdam globositatem propter sphaerae rotunditatem, ac veluti rotundos in ea nervos qui in orbes planetarum significantur, quorum motu et varietate coelestis harmonia perficitur. Per clypeum quidem, sphaeram; per ductus et gyros, circulos planetarum significat, per intertextum clypei, commissuras absidum ».

[3] « Parvas assimilatasque effigies dicit diversa mortalis musicae instrumenta, sibi tamen invicem consonantia, quoniam musica coelestis uniformis est ».

[4] F. NOVATI, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo,* pag. 5 e seg., Hoepli, 1899.

[5] OZANAM, *Études germaniques* cit., pag. 498.

monastiche, come può rilevarsi dagli antichi cataloghi pubblicati da Leopoldo Delisle. Anche i glossatori cominciarono per tempo ad almanaccare sul testo astruso; e di uno di essi, Rémi d'Auxerre del IX e X secolo, abbiamo qui sopra riportati alcuni passi, i quali spiegano il significato che il medio evo attribuiva ai simboli ed alle allegorie proprie, dell'età.

All'opera degli amanuensi e dei glossatori venne poi ad aggiungersi quella inevitabile degl'imitatori. [1] Il primo scritto, fatto con intento letterario, in cui ricorra una figurazione allegorica delle arti appartiene all'epoca carolingia, ed è un *Carmen de septem artibus liberalibus* di Teodulfo, vescovo di Orléans, di cui parleremo a lungo più sotto, convinti di trovarci dinanzi alla descrizione poetica di un'opera d'arte.

Circa quattrocento anni appresso, il massimo poeta latino del medio evo, Alain de Lille, († 1203) riprende la medesima finzione poetica nell'*Anticlaudianus,* [2] poema diviso in nove libri come il *De Nuptiis*. Il poeta immagina che la Natura, stanca delle turpitudini degli uomini, preghi Dio di voler fabbricare un'anima nuova. Le Virtù, chiamate a consiglio, eleggono la Filosofia (Prudentia) quale messaggera. Ma per il viaggio occorrono destrieri agguerriti e un carro apposito, maraviglioso, atto a varcare impunemente gli sterminati spazj del cielo. Sollecitate dalla Filosofia, le Arti si mettono a costruire questo carro, che simboleggia la Scienza. Inizia l'opera la Grammatica, nobile di aspetto, ma estenuata dalle lunghe fatiche. Ha le mammelle turgide e pronte a spargere il latte della sapienza. In una mano tiene la sferza, che sa all'occorrenza adoperare come un padre severo, nell'altra uno scalpello atto a rendere ai denti lo splendore ed alla lingua l'agilità. Una candida veste disegna le forme leggiadre del corpo. Essa costruisce il timone del carro e lo adorna con le immagini dei suoi due grandi protettori: Donato e Aristarco. La Dialettica costruisce l'asse del carro. È rifinita dalle lunghe veglie e « nudis cutis ossibus arida nubit », ma sempre le brilla lo sguardo. Ha i capelli incomposti, nella destra porta un fiore e nella sinistra uno scorpione minaccioso, simboleggianti l'uno il gaudio, l'altro il dolore. Segue la Retorica: ha il viso pieno di fuoco e mobilissimo, ora cosparso di lagrime, ora volto al riso, ora accigliato e severo. Porta in mano una tromba per dare il segnale della battaglia. La sua veste brilla di mille colori. Essa adorna il carro di un'involucro d'oro e d'argento, e scolpisce dei fiori sopra al timone. Si avanza poi l'Aritmetica, la prima disciplina del quadrivio, bellissima. Le avvolge le membra una leggiadra veste tessuta di bysso. Porta seco la tavola pitagorica e con la mano mostra alcune battaglie di cifre. Al pari delle tre sorelle del quadrivio si affretta a porre al carro una ruota. Comparisce quindi la Musica, la quale tiene in una mano la cetra e con l'altra ne tocca lievemente le corde, traendone una melodia dolcissima. Si scorge al suo primo apparire che essa è una disciplina mite e serena, aliena dagli orrori della guerra. La Geometria possiede uno strumento atto a prender misure. Chiude la serie l'Astronomia, con lo sguardo rivolto al cielo. Ha una sfera nelle mani, e indossa una veste splendente di gemme e di ori « et splendore suo stellas aequare videtur ».

Finalmente il carro è pronto: la Filosofia vi attacca cinque focosi destrieri (i cinque sensi) e si avventura guidata da essi per gli spazj del cielo, finchè non incontra la Teologia che la conduce alla presenza di Dio.

---

[1] Leone hebreo de Sommi nel 1594 trasse da Marciano un'azione drammatica in versi che trovasi inedita nella Nazionale di Torino.

[2] In MIGNE, *Patrol. lat.*, t. 210. Anteriore all'*Anticlaudianus*, è un componimento latino in forma di visione allegorica, composto dall'inglese Adelardo di Bath (prima metà secolo XII) intitolato: *De Eodem et Diverso*, esistente nella Biblioteca di Parigi (codice lat. 2389) e forse tuttora inedito. In questo componimento frammisto di versi elegiaci, la *Filosofia* che contrasta colla *Filocosmia* e finisce col vincerla, appare accompagnata dalle sette Arti Liberali, delle quali essa celebra le lodi. Ne dà un breve riassunto il JOURDAIN: *Recherches sur l'age et l'origine des traductions latines d'Aristote*, nota *H* a pag. 258 (Parigi, 1843). Il prof. Paul Meyer, il quale, da noi pregatone, ebbe la cortesia di esaminare il ms., ci fa sapere che esso è mutilo e che nell'operetta di Adelardo non vi è una vera e propria rappresentazione allegorica delle Arti Liberali, descritte come in Marciano Capella nei loro vari atteggiamenti e con attributi speciali.

L'Astronomia - Fontana di Perugia
(da calco in gesso)

Allegorie delle Arti si ritrovano in due poemetti del XIII secolo, l'uno di Jean le Teinturier,[1] intitolato: *Le mariage de sept arts et de sept vertus*, l'altro di Henri d'Andeli:[2] *La battaille des sept arts*, scritto con intento satirico, ove narransi i contrasti, fra le Università di Parigi e di Orléans. Quivi, a guisa di amazzoni, vediamo comparire in scena dame Logique, madame Musique, ecc., a cavallo, seguìte da uno stuolo numeroso. Si viene a battaglia: la Geometria si barrica dentro un circolo; Aristotile con la lunga lancia scavalca Prisciano di sella; la Grammatica vien colpita mentre si volge in fuga e ne trionfa la Logica. Si tratta insomma di una finzione, se vogliamo, pedantesca, delle animosità e delle guerre incruente, che avvenivano allora fra i vari centri di studj.

Nei poemi cavallereschi ricorron pure personificazioni simili. Nel romanzo di Erec ed Enide di Chrestien de Troyes, le Fate ricamano sopra una veste le rappresentanti del quadrivio.[3] Così nel *Roman de Thèbes*[4] troviamo descritto il carro d'Amfiarao, adorno di una rappresentazione delle sette arti:

(v. 4749) *Et a pierres et a esmaus — Fu faiz derière li frontons —*
Et enlevees les set arz — Grammaire i est peinte o ses parz —
Dialetique o argumenz — Et Rhetorique o jugemenz —
L'abaque tient Arimetique — Par la game chante Musique —
Peint i est Dialessaron — Diapenté, Diapason —
Une verge ot Geometrie — Un astrolabe Astronomie —
L'une en terre met sa mesure — L'autre es esteiles a sa cure (v. 4762).

La Filosofia - Fontana di Perugia
(da calco in gesso)

Forse ispirata dalla realtà è la descrizione che Baudri de Borgueil,[5] poeta normanno del secolo XII, fa, in una sua composizione latina, delle tappezzerie e dei mobili che adornavan la stanza di Adele, contessa di Blois. Il giaciglio regale, opera ingegnosa di eletto artefice, posava su quattro piedistalli di avorio. Al posto d'onore, quasi in soglio, era rappresentata la Filosofia, austera matrona di età media, dagli occhi splendenti di vivida luce, in atto di ammaestrare le sue seguaci, divise al disotto in tre gruppi: nel primo Musica, Aritmetica, Astronomia e Geometria; nel secondo Retorica, Dialettica e Grammatica; nel terzo Medicina, scortata da Ippocrate e Galeno. Nella volta, ad immagine del firmamento, erano rappresentate le costellazioni e i pianeti. Ricordiamo pure una composizione allegorica (*Der Meide Kranz*) del poeta tedesco Heinrich von Mügeln[6] († dopo 1369) in onore di Carlo IV, nella quale invitasi il monarca sapiente ad assegnare ad ognuna delle Arti il luogo che le compete.

[1] SCHLOSSER, op. cit., pag. 21.
[2] MEYER, op. cit., pag. 11.
[3] LANGLOIS, op. cit., pag. 65.
[4] Vedi edizione Constans, I, 232, Paris, 1890.
[5] DELISLE, *Mém. de la Soc. des antiq. de Normand.*, t. XXVIII, riassunto in Romania, I, 42.
[6] MEYER, op. cit., pag. 11.

Ed ora veniamo all'arte italiana. Il canone del quale ci occupiamo apparisce già nella schietta poesia delle origini, come non mancherà di apparire, e avremo occasione di verificarlo, anche agl' inizj dell'arte nuova, ed è parallelismo che, lungi dall'esser strano, trova la sua ragione nell'influsso potente, che la tradizione continuava ad esercitare sulle generazioni di artisti e letterati non ancora ispirati a quello spirito nuovo del Rinascimento, che fu tutto polemica contro la tradizione irrigidita ne' dogmi della scolastica. Pertanto, anche prima che nell'arte, il vecchio motivo si è nella poesia ingentilito ed ha perduto l'antico significato pedantesco. Le sette sorelle introdotte nei componimenti poetici di quest'epoca non sono più le creature mistiche di Marciano Capella o di Alain de Lille, esseri vaghi ed astratti, ma donne di questo mondo, discese dalle altitudini dell' Olimpo a vivere nell'umano consorzio.

La Geometria - Fontana di Perugia
(da calco in gesso)

Forma di visione ha una *morale* di Pietro di Dante,[1] che riferiscesi ad una notizia vera o falsa, allora divulgatasi, di una condanna di Dante per eresia. Le sette Arti Liberali curanti

> Della nomèa del maestro loro
> Ch' è stata condannata in concestoro

appariscono al poeta e lo pregano di render manifesto in una canzone il motivo del loro cruccio. L'Alighieri, l'uomo che schiuse al suo popolo l' intimo senso del mondo medioevale, fu forse l'ultimo e più grande rappresentante della scienza scolastica formulata nelle discipline del trivio e quadrivio, che non fa quindi maraviglia trovare tuttavia associate al suo nome. Quando poi accadde la morte di Dante, le sette Arti vengono innanzi ad Antonio Pucci[2] scapigliate e piangenti per tanta sciagura:

> E vidi pianger molto amaramente
> Sette gran donne tutte iscapigliate
> D'intorno a lui colla faccia dolente.

La Musica - Fontana di Perugia
(da calco in gesso)

Poi, quasi lenitivo al dolore, pensano di tributare al defunto l'onoranza suprema, cingendone il capo di una corona di alloro. Solo la Teologia, la quale dimostra subito esser donna di maggior conto, riesce, con la dottrina infusale dall'alto, a consolare le sette addolorate.

Allegorie delle Arti son pure in sette sonetti, di Andrea de' Carelli,[3] i quali, dice il Guasti che ne fu editore, « sopra le tante rime de' primi secoli di nostra lingua hanno il pregio di non cantare le solite cose,

[1-2] D'ANCONA, *Capitolo e Sonetto di Antonio Pucci*, Pisa, Nistri, 1868, per nozze Bongi-Ranalli. Lo stesso motivo delle Arti Liberali piangenti si ritrova in una *Canzone* di Maestro Antonio da Ferrara per la creduta morte del Petrarca. Nel funebre corteo non compaiono però che la Grammatica e la Retorica, seguite dalle Muse e dalla Filosofia (v. *Rime antiche italiane*, secondo la lezione del Cod. Vat. 3214 e del Cod. Casanat. d. v. 5, per cura di Mario Pelaez. Bologna, Romagnoli, 1895, pag. 376).

[3] Vedi *Miscell. Pratese di cose inedite o rare antiche o moderne*, n. 9, maggio 1864.

nè sono poi senza qualche lume di poesia». Così è anche in una novella, dove si « conta d'uno filosafo il qual era molto cortese di volgarezzare le scienzie, »[1] come pure in quell'infelice tentativo poetico di Giovanni di Gherardo,[2] pubblico lettore della *Divina Commedia* in Firenze, il quale, anzichè darci un commento del poema, volle disgraziatamente mettersi a poetare sulle traccie di Dante, non comprendendo che la sua non poteva riuscire che un'opera archeologica e priva di vita.

La Retorica - Fontana di Perugia
(da calco in gesso)

Maggior vivacità è in una composizione poetica di Bernardo Bellincioni,[3] fatta per esser recitata a Pavia, nella festa pel dottorato del reverendo monsignor Della Torre, alla quale si degnarono intervenire gli illustrissimi duchi di Milano e Ferrara. Dapprima comparve l'autore sotto le spoglie di Mercurio, quindi Giunone e le sette Arti, le quali recitate, a guisa di prosopopea, due stanze per ciascheduna, cantarono in coro una canzonetta e cedettero infine il posto a Saturno, che dovea recitare un intero capitolo.

Importanti per noi son anche tre *Capitoli* versificati, composti in onore di Borso d'Este dalla poetessa Cleofe de' Gabrielli da Gubbio.[4] Il Petrarca e il Boccaccio avevano introdotti i rappresentanti d'ogni specie di gloria a formare il seguito di una figura allegorica: qui vengono invece evocate tutte le celebrità del mondo antico a costituire il corteo del Principe. Si tratta di una visione. In un giorno di primavera, mentre la poetessa riposa all'ombra, le si presenta una donna bellissima, forse la Fama, a mostrarle

La Grammatica - Fontana di Perugia
(da calco in gesso)

Quei che molt'anni già per morte fera
Spenti furon dal mondo, e per me vivi
Sono, e ciascun per sè qui degno impera.

Dei tanti personaggi, un cavaliere attira in special modo l'attenzione della poetessa:

Se 'l vero agli occhi miei qui non contende
Da sette gran regine è accompagnato
Ch' ognuna a amarlo vie più s'accende.

Frattanto odesi un dolce mormorio pei poggi e per le vallate e poco dopo si fa innanzi un carro trionfale, circondato da una moltitudine di cavalieri:

Sette donne real vote d'orgoglio
Vi si vedean seder cantando versi
Tal che simil sentir già mai non soglio.
Di bellezze immortal adorni e tersi
I lor splendidi visi, e l'aurea testa
Coronata di fronde e fior diversi.

[1] WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna, 1867, vol. I, p. II, pag. 8.

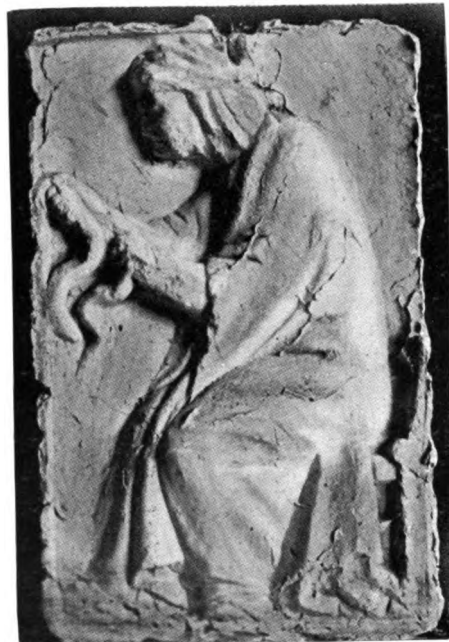
[2] IDEM, *Idem*, t. II, 163.

[3] *Le Rime di B. Bellincioni*, per P. FANFANI, Bologna, Romagnoli, 1878, vol. I, pag. 238.

[4] *Anecdota Litteraria, ex Mss. Codicibus eruta*, Romae, 1773, vol. IV, pag. 461. Vedi pure BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, 1901, vol. II, pag. 180.

L'Aritmetica - Fontana di Perugia (da calco in gesso)

Le sette gran regine che circondavano Borso erano senza dubbio le nostre vecchie conoscenti del Trivio e del Quadrivio: in queste seconde, che adesso lo incoronano e lo collocano fra loro nel carro trionfale ci sembra invece ravvisare le Virtù. Leggendo questi versi par quasi di trovarsi dinanzi al bellissimo fregio allegorico del palazzo di Schifanoia, pure composto ad esaltamento e gloria del principe estense. Ma come siamo lontani dal vecchio significato pedantesco, che l'età di mezzo attribuiva alle Arti! Le umili ancelle della Filosofia son qui divenute magnifiche deità pagane, trionfanti, circondate dagli uomini più insigni di quell'età; ed è anomalia che del resto avremo occasione di verificare anche nell'arte a proposito del Tempio Malatestiano di Rimini, ove persin gli elementi presi a prestito dal medio evo respiran l'antico e ricordano il mondo classico.

Adesso le discipline che la scuola riguardava come ferme partizioni dello scibile, non son più sufficienti ad appagare le menti desiderose di maggior libertà. Non si ha alcuno scrupolo, ad esempio, qualora si creda ciò conveniente, di diminuire o ampliare il canone tradizionale. In generale può dirsi che l'umanesimo segnò il proprio trionfo e iniziò la sua tirannia col predominio del Trivio nella scuola, mentre il Quadrivio andava vivendo di una vita stentata, soggetto a continue modificazioni. Guarino Veronese,[1] in una prolusione destinata ad inaugurare i corsi del nuovo studio generale fondato da Lionello nel 1442, dopo aver accennato ai meriti del principe verso l'Università, tesse l'elogio delle discipline che vi si insegnavano « chiamate le arti liberali » col seguente ordine: dialettica, retorica, filosofia (naturale ed etica), medicina; giurisprudenza civile, giurisprudenza canonica e teologia, mentre poi nel 1447, essendogli stato dal principe riaffidato il medesimo incarico, espone un nuovo programma nel quale al posto della teologia compare la grammatica. E così, prescindendo dalle incertezze del trivio, del vecchio quadrivio che cosa si salva? Nulla, o quasi nulla: la geometria, l'aritmetica, la musica mancano affatto, e solo compare timidamente l'astronomia assorbita dalla filosofia naturale. « Il solo, il grande — nota il Sabbadini — che in pieno periodo umanistico, accoppiando insieme le funzioni di erudito e di maestro, coltivasse e insegnasse tanto il trivio quanto il quadrivio, fu Vittorino da Feltre, ma fu anche l'ultimo ».

La Dialettica - Fontana di Perugia (da calco in gesso)

All'annientamento del vecchio canone si giunse anche con l'arma del ridicolo, col tagliente sarcasmo. Ricorderemo fra i tanti un umanista trentino del secolo XV, Sicco Polenton, che nella *Catinia*,[2]

[1] REMIGIO SABBADINI, *Una prolusione di G. V. sulle Sette Arti* (Vedi *Bibl. delle Scuole ital.*, anno VII, serie 1ª, n. 3, 15 maggio 1897.

[2] *La Catinia, le Orazioni e le Epistole di Sicco Polenton, umanista trentino del secolo XV*, per ARNALDO SEGARIZZI, Bergamo, 1899.

commedia scritta, com'egli dice, con intento morale, a fine di « asmatar quellor i quali hanno el ventre in loco de Dio, » lo bersaglia con fine umorismo. Mentre una lieta brigata di buontemponi se la spassa a tavola, cade il discorso sui varj generi di vita, e si viene a parlare di quella epicurea, della militare e della studiosa. Di qui una fiera disputa tra due interlocutori, nella quale intervengono a quando a quando anche gli altri, sulla filosofia e le sue partizioni. L'uno di essi è ligio alla tradizione e al vecchio indirizzo scolastico; l'altro è l'uomo spregiudicato, che nulla crede importante all'infuori dei piaceri che appagano i sensi. Gli sembra strano, prima di tutto, che si infiltrino i rudimenti della grammatica a fanciulli, che ancora non hanno maturità di intelletto. E poi a che scopo? Non forse « ipsa a natura ita producti sumus, ut nos, quibus, etsi litteris careamus, sanguis sicuti ipsis rubet, incongrue loquamur? » Che pensare della dialettica e della retorica? Esse in realtà non si prefiggono un nobile scopo, ma insegnano a litigare, ad ottenere delle facili e indegne vittorie colle parole veementi e coi gesti incomposti. Nè il quadrivio vale di più: anche la madre del beffardo interlocutore sa quanti granchi ella venda senza aver mai studiato l'aritmetica. La geometria si vuole che insegni a misurare (metiri), ma in realtà « non est quisquam qui metiri et mentiri non sciat ». La musica è scienza inutile, nè più vale l'astronomia, visto che « suscipere supera, cum infera nequeas, et stultum et peccatum est ».

Nè l'acerba satira dell'umanista trentino è da considerarsi come un fenomeno solitario, dovuto a un intelletto bizzarro. In Firenze, per esempio, già da un pezzo si trovavano di fronte l'una all'altra e si contendevano il dominio la scuola che chiameremo *volgare* e quella *erudita*, entrambe rappresentate nei due interlocutori grossolani della *Catinia*. A Dante, Petrarca, Boccaccio si opponevano i grandi scrittori dell'età classica; alle scienze del trivio e quadrivio, la scienza dell'antichità; alla cosmogonía di Tommaso d'Aquino, quella ben più splendida propria del paganesimo.

La contesa spesso assunse i caratteri della violenza. Violenti, ad esempio, sono i frizzi e le invettive che Francesco Landini, [1] rappresentante del partito ligio alla tradizione, scaglia contro i principali suoi oppositori, laddove narra di una visione occorsagli durante la notte, in cui gli si presentarono le sette Arti Liberali guidate da Guglielmo Occam per protestare contro un « ydiota protervus », solito ad inveire e maltrattare le scienze:

> . . . . . lacer ille Guillermus
> Morsibus invidiae, frater minor et tuus Ocham,

dice egli appalesandosi al suo dolce alunno.

Il *Paradiso degli Alberti*, piacevole narrazione dei colloquj che ebber luogo a Firenze nel 1401 al tempo di Pasqua in casa di Coluccio Salutati e più spesso ne' giardini di Roberto de' Rossi, permette di cogliere nella intimità delle loro discussioni questi letterati disputanti sulla maggiore o minore efficacia del trivio e del quadrivio. Il primo giorno assistiamo a due violenti requisitorie, l'una del Niccoli contro la scienza scolastica, come egli dice, da rigettarsi tutta come cosa di nessun valore; del Salutati l'altra, l'uomo della tradizione dantesca e delle glorie letterarie italiane, ambedue svolte con intenti perfettamente opposti.

Durissimo contro i novatori è Cino Renuccini in una *Invettiva*.[2] Infiammato di santo sdegno, egli vuole fuggire l'Italia e andarsi a nascondere nella quiete del Paradiso terrestre, per non udire, dice egli, » le vane e sciocche disputazioni di una brigata di garruli », intenti solo a distruggere ogni portato della tradizione ed a trascorrere il tempo in fantasticherie. Che pensare di essi? Della grammatica lascian da parte il più utile, giacchè « della significazione, della distinzione, della temologia de' vocaboli » non si preoccupano affatto; battezzano loica per iscenza sofistica e molto lunga e non molto utile; della retorica non studiano le suddivisioni; l'aritmetica dicono « esser iscenzia da avari per potere partire, raccogliere e recare a un di loro ragioni di richeze »; della geometria si beffano; affermano la musica « esser iscienza da

[1] WESSELOFSKY, op. cit., vol. I, p. II, cap. IV. [2] IDEM, *Idem*.

buffoni da poter dilettare lusingando »; astrologia infine chiamano « iscienzia da indovini bugiardi e impacatori ».

È questo insomma un momento d'incertezza, necessario anello fra il passato, che ormai non è più sufficiente ad appagare le menti desiderose di novità, e il futuro che vieppiù chiaro si va delineando sull'orizzonte. Dopo la splendida fioritura letteraria del trecento, quasi fossesi fin dall'inizio esaurita l'artistica virtù del genio italiano, non si ebbe che una imitazione servile e pedissequa. Ma ecco che accanto a quelli che si aggrappano tenacemente alle tradizioni del passato, sorgono i novatori a bandire coraggiosamente idee nuove; accanto agli esclusivi ammiratori di Dante, Petrarca e Boccaccio prendono posto gli innamorati di Omero e Virgilio. Torto del Rinuccini e di coloro che ne partecipavano le idee retrive, fu il non comprendere che da questo commercio più intimo e più continuo cogli autori dell'antichità, le menti avrebbero tratto vigoria nuova e isperata, sicchè non più ristrette alla tradizione del medio evo, avrebbero allargato i proprj intelletti nel campo politico, religioso, letterario ed artistico. [1]

(*Continua*) PAOLO D'ANCONA.

---

[1] Quando già erano impaginate le bozze del presente scritto ci è giunta notizia che EDUARD NORDEN nel secondo volume della sua *Antike Kunstprosa* (Leipzig, Trubner, 1898) dedica un intero capitolo (II, 670) alle Arti Liberali, studiandone l'origine e le vicende. Per trovar le prime traccie della nostra classificazione, secondo il Norden, bisogna risalire molto addietro, all'epoca delle contese che sorsero fra Platone e i sofisti riguardo alla educazione della gioventù. Platone vedeva l'unica salvezza nella φιλοσοφία, mentre i Sofisti, più pratici, predicavano lo studio di tutte quelle τέχναι che poi assommate formeranno la ἐγκύκλιος παιδεία. Del resto già dai contemporanei Ippia era considerato come il vero fondatore del sistema educativo basato sullo studio delle discipline liberali. Isocrate poi riuscì ad attutire il contrasto sorto fra Platone e i Sofisti, ammettendo la conoscenza delle τέχναι come necessaria προπαιδεύματα della vera παιδεία, cioè della speculazione filosofica. E ciò ammisero pure le scuole filosofiche derivate in certo modo dalla platonica, cioè la scuola Cinica, Zenoniana, Epicurea, Scettica, e principalmente la Stoica con Posidonio. Sulla via tracciata da Posidonio si misero Varrone, Strabone e Filone, sulla cui autorità i Cristiani accettarono il canone delle Arti, ponendo, s'intende, la Teologia al posto della Filosofia. Il Norden continua la sua rassegna ricordando Clemente Alessandrino, Origene, Gregorio Nazianziano e Agostino, per venire in un secondo paragrafo a considerare brevemente le vicende del nostro canone dal secolo VI fino al Rinascimento. Rimandiamo a codesto dotto capitolo dell'opera del Norden, chi voglia avere maggiori notizie sopra tale argomento.

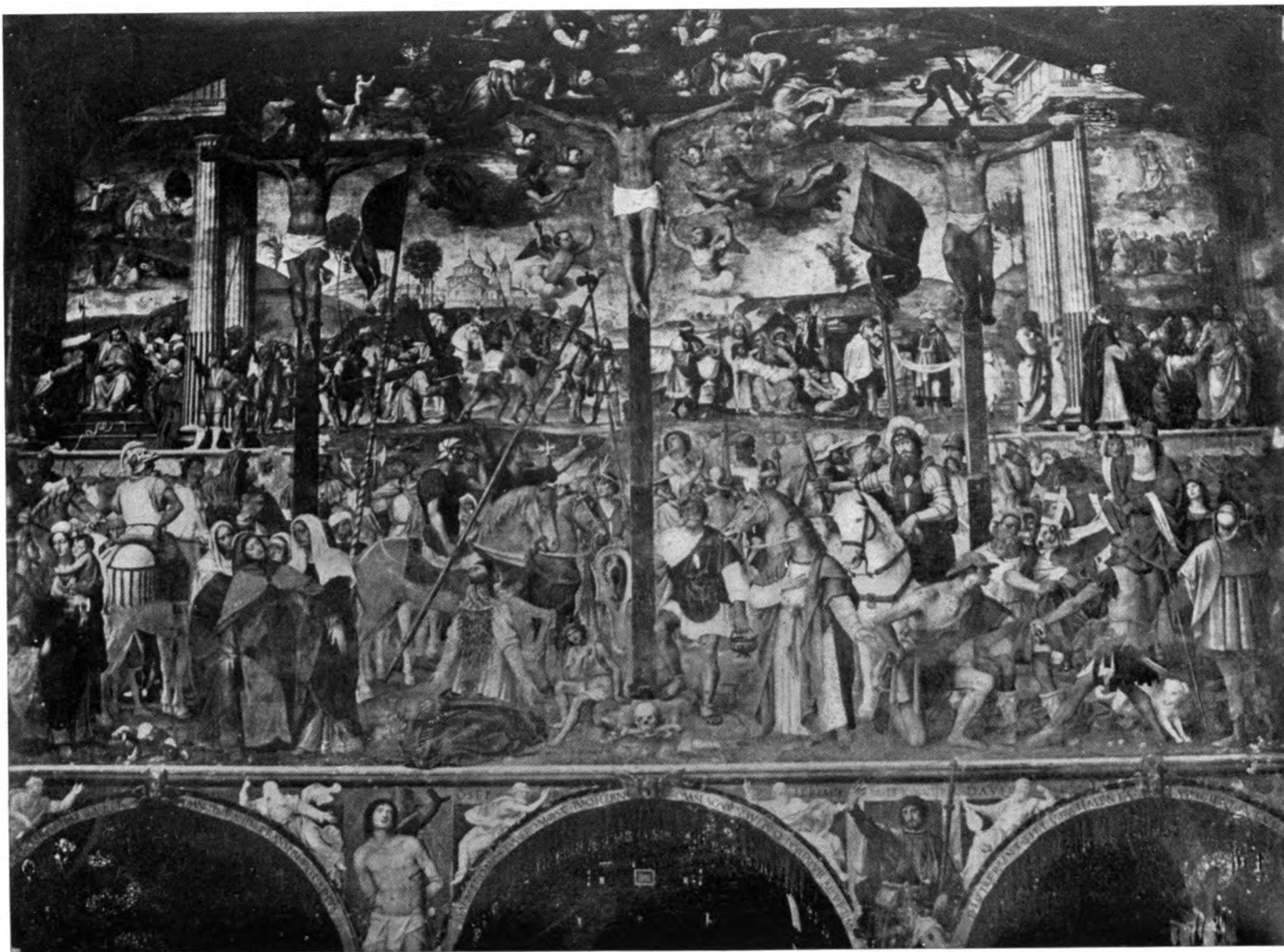
PITTURE DELLA SCUOLA LOMBARDA

NELLA CHIESA DI SANTA MARIA DEGLI ANGIOLI A LUGANO

A chiesa di Santa Maria degli Angioli, a una navata e con una serie di cappelle dal lato destro, è divisa in due da un'altra grandiosa navata trasversale di tre archi a tutto sesto. Sulla parete rivolta alla parte anteriore, dove i fedeli si raccolgono a fare le loro divozioni, Bernardino Luini, nell'anno 1529, dipinse il suo grandioso affresco. Vi è rappresentata la morte di Cristo sulla croce; ma oltre a questa scena vi si mostrano, nei piani posteriori, i principali momenti della Passione, come negli antichi quadri religiosi neerlandesi, i quali forse servirono di modello. Così nel piano più lontano, a sinistra, si vede Cristo sul Monte degli Olivi e i discepoli addormentati; sotto, e quindi più vicino allo spettatore, la coronazione di spine e appresso anche Gesù che porta la croce. Dietro quest'ultima composizione si vede una chiesa con cupola, per la quale, verosimilmente, servì d'esempio Santa Maria delle Grazie col campanile. Dal lato destro della *Crocifissione di Cristo* si osservano fatti che si svolsero dopo la sua morte. In alto, come riscontro al Cristo sul Monte degli Olivi, l'*Ascensione al cielo*, e più vicino la *Pietà e San Tommaso incredulo*.

La scena principale si svolge nel piano anteriore. Da una grandiosa croce che domina tutto il quadro pende Cristo, e quasi con la sua testa raggiunge le nubi. Gli volano intorno angioli riccamente vestiti, piccoli angioli nudi sbucanti dalle nubi e cherubini. Ai due lati s'alzano le croci coi due ladroni. Mentre sul braccio trasversale d'una di queste un angioletto inginocchiato accoglie l'anima redenta, raffigurata in un piccolo bambino nudo, dall'altra parte l'anima dannata del cattivo ladrone si accapiglia con un demonio. Intorno alla croce del Salvatore s'affolla fittamente un miscuglio di soldati a piedi ed a cavallo e di spettatori. I santi parenti di Cristo sono quasi schiacciati da questa moltitudine di uomini. Mentre i piccoli soggetti in alto sono in parte rappresentati non senza un certo slancio drammatico, non è riuscito all'artista di dare al soggetto principale, reso in grandi proporzioni, il soffio vitale dell'azione tragica. Ad eccezione dei sergenti che si contendono le vesti, le altre figure sono poste, abbastanza stentatamente, semplicemente in ordine una dopo l'altra. Il gruppo intorno a Maria ci lascia freddi; la stessa cosa dobbiam dire per Giovanni, una figura bella e molto ammirata, ma tuttavia convenzionale, ed ancor più per la Maddalena, la quale dà sfogo al suo sentimento in un modo molto declamatorio.

Non era cosa per il Luini rappresentare avvenimenti passionali. Il quadro dimostra pure poco talento di coordinazione, giacchè i più importanti episodî, per esempio lo svenimento di Maria, non spiccano abbastanza chiari in mezzo al brulichio del quadro; così anche dimostra poca inventiva. La finezza di ciascuna figura, parecchie teste rese in modo sublime,

il colorito, che ha qui il tono biondo della sua terza maniera già matura col predominio di tinte giallognole, che le è proprio, e d'un verde delicato, ci devono servire di compenso ai difetti su ricordati. Parecchi dei gruppi ricordano assai altre composizioni che si trovano in quadri di scuole affatto diverse. Così, per esempio, la figura giovanile, piccola e inghirlandata, seduta ai piedi della croce, la quale non rappresenta, come pensa Pierre Gauthiez, un satiro pagano, ma verosimilmente una figura idealizzata di San Giovanni Battista, potrebbe risalire al San Giovanni, trasformato in Bacco, derivante da Leonardo, che ora si trova al

Bernardino Luini: Le scene della Passione — Lugano, Chiesa di Santa Maria degli Augioli

Louvre. Le giovani donne poi all'estrema sinistra ricordano l'affresco di Filippino nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella a Firenze. Il pianto sul corpo di Cristo morto ha una meravigliosa somiglianza con la *Deposizione* dell'Ortolano nella Galleria Borghese. La mancanza d'originalità risulta pure dal paragone col grande affresco di Donato da Montorfano nel cenacolo di Santa Maria delle Grazie a Milano, coi ritratti dei fondatori, opere di Leonardo, e molte figure di santi e frati domenicani forse di Bernardino de Rossi. I grandi tratti della sua composizione ci si presentano qui di nuovo. Anche il gruppo della Madonna svenuta è molto simile a quello del quadro del Luini. Alla sua volta il nostro affresco esercitò la sua influenza sopra opere di altri artisti. Così il grande dipinto della *Crocifissione* in Santa Maria delle Grazie a Bellinzona si fonda essenzialmente sull'opera del Luini.

Figure finamente sentite sono quelle di San Sebastiano e di San Rocco in basso, tra gli archi. I lineamenti del San Rocco hanno una grande somiglianza con quelli del centurione su un cavallo bianco a sinistra della croce dalla quale pende il cattivo ladrone. Secondo un'antica tradizione questa figura riproduce i lineamenti del pittore.[1]

La mancanza d'originalità si mostra ancora più chiaramente nella sua *Ultima cena*, che originariamente si trovava nel refettorio del convento, ora Hôtel du Parc, e che probabilmente risale al 1528. Ora essa è appesa alla parete sinistra della chiesa ed è divisa in tre parti, ma questo non era certo il suo stato originario. Il pittore si è bensì data la pena di fare qualche cosa di diverso da Leonardo, ma copia quasi alla lettera parecchi particolari del *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie. Quando poi non imita Leonardo, si riattacca a vecchi motivi. Così mentre prende il suo Cristo dall'opera di Leonardo, il suo Giovanni, come nelle composizioni più antiche, appoggia la testa sul petto, o, meglio, sulla spalla destra del Salvatore. San Pietro tocca la spalla di Giovanni con lo stesso fare interrogativo che a Milano, ma Giuda, diversamente che nel dipinto leonardesco, siede alla parte opposta del tavolo. Al lato sinistro del Cristo si vede il Jacopo maggiore di Leonardo con le mani sollevate in atto di meraviglia, e dietro a lui il San Tommaso di Leonardo con la stessa disposizione delle dita che accennano. In faccia a questo ha il suo posto Giuda. Questo è del tutto fatto alla maniera antica. Egli si volge con lo sguardo fosco verso lo spettatore, mentre con la destra stringe ingordamente la borsa. Ai suoi piedi sta accosciato un gatto. È qui in certo modo ricordato il Giuda dell'affresco del Ghirlandaio a Firenze. Dallo stesso lato del tavolo ha trovato il suo posto a riscontro un altro apostolo, innovazione che non è certo felice. Infine l'apostolo che presso Leonardo si trova all'estremità sinistra del tavolo, qui è posto alla destra, ed il bello e giovane apostolo che presso Leonardo appoggia ambedue le mani al petto, come se volesse mostrare aperto il suo più intimo sentimento, testificando in modo semplice e bello la sua innocenza, qui è trasportato al lato corto della sinistra del tavolo. Che a sinistra manchi la metà inferiore del dipinto si spiega col fatto che ivi si apriva la porta della cucina.

In complesso è un'infelice variante dell'opera leonardesca, variante che dimostra chiaramente la differenza tra il genio ed il talento.

La Madonna del Luini nella prima cappella è un altro esempio della mancanza d'inventiva dell'artista e dimostra come egli saccheggiasse sempre di preferenza Leonardo. A destra della Madonna si vede il Bambino che giuoca con un agnello. Nella scuola leonardesca si trova un'intera serie di quadri con questo motivo, il quale notoriamente risale a Leonardo (confronta il cartone dell'Accademia di Londra e il quadro con Anna e Maria nel Louvre). Giovanni accenna al Bambino alla stessa maniera dell'angelo nella *Vergine delle Rocce*. Bisogna tuttavia ammettere che il gruppo tratto dal Luini da questo motivo imprestato è meravigliosamente bello. Il quadro porta sulla moderna cornice l'inscrizione:

BERNARDINO LVINO ANNO MDXXX.

Essa, o almeno la data, si doveva prima trovare in alto, sul quadro stesso. Questo era in origine collocato sopra la porta che dalla crocera conduce al refettorio. Il Weber lo riprodusse in una incisione.

Questi quadri non sono tuttavia i soli del Luini a Lugano. In casa Guidi si trova un

[1] Intorno al prezzo ottenuto dall'artista posso citare: « De anno 1529 de mense Juli D. Baptista de Somazo numeravit M. Bernardino de Luyno pictori, pro mercede sua Passionis dipicta in praefata ecclesia L. 15 ».

« It. de mense Decembri datae sunt L. 25. Die Junii 1530 D. Helias Brochi numeravit M. Bernardino de Luyno pictori L. 84.4 u. 5 w und zuletzt (*sic*) pro completa solutione opus Passionis L. 50. Totale 244.8.5 imperiali ». (V. GERSPACH, in *Emporium*, maggio 1902, pag. 397).

frammento d'affresco sul quale recentemente attirò l'attenzione lo storico dell'arte Pierre Gauthiez in un suo articolo sopra il Luini nella *Gazette des Beaux-Arts* (1900, vol. I, pag. 239), dandone una riproduzione. Il frammento, che si trova in una vecchia stalla, che prima doveva servire di cappella o di sala di riunione per i monaci, rappresenta il Salvatore in croce tra Maria, Giovanni e due angioli. A giudicare dalla riproduzione esso fa l'impressione d'essere una genuina e fine opera.[1] A questo proposito mi piace ricordare il seguente sonetto che si trova fra le *Rime* del Lomazzo, pubblicate a Milano nel 1587:

Di Bernardino Louino.

Quel grande amor che voi portate a l'arte,
Il qual da la natura solo hauete,
Fà che mostrate ciò che voi volete
Con gratia tal che à pochi il ciel comparte.

Si bella dunque e si pregiata parte
Meglio ch'altro pittor voi esprimete
Ne le sacre figure, che pingete
Con gesto tal ch'ognun le loda in carte.

In lor miransi i lumi sì lucenti,
Et posti con tanta arte à i bei dintorni
Che più mirar non può l'occhio mortale.

Con li moti diuin conuenienti
A le faccie celesti, e tanto adorni
Che fra i pittor non è chi à voi sia vguale.

Per tornare alla chiesa di Santa Maria degli Angioli noterò che nella prima cappella a destra si trovano frammenti d'affreschi di cui il meglio conservato rappresenta una *Fuga in Egitto* sulla parete destra. L'affresco vicino, diviso da questo per mezzo d'una colonna a forma di candelabro, è completamente rovinato, ma dalle traccie rimaste sembrerebbe che vi fosse stata dipinta una *Adorazione dei Magi*. In alto, nei piccoli semiarchi, si vedono putti nudi.

Questi affreschi ricordano da un lato Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini, dall'altro il Bramantino. Il San Giuseppe della *Fuga* ricorda in modo affatto speciale quest'ultimo, mentre gli angioli del soffitto ci presentano

Bernardino Luini: La Cena — Lugano, Chiesa di Santa Maria degli Angioli

[1] P. Gauthiez non ha capito bene il concetto del quadro. Scambia Maria per « une sainte pareille à l'une des saintes femmes de la Passion » e San Giovanni per Santa Veronica. Tali figure costituirebbero in questo luogo una anomalia iconografica.

Bernardino Luini: La Madonna col Bambino e San Giovanni
Lugano, Chiesa di Santa Maria degli Angioli

lo stile di Gaudenzio Ferrari e della sua scuola. Sappiamo che il Bramantino nell'anno 1522 dipinse a Locarno. Non è quindi improbabile che intorno a questo tempo sia stato a Lugano.

Le figure della parete sinistra, interrotta da una finestra, della cappella, come pure i medaglioni degli archi d'ingresso, sono della medesima mano. Forse la stessa che dipinse il quadro dell'arco destro della traversa.

EMIL JACOBSEN.

GLI AFFRESCHI DI CAMPIONE

MAESTRI Campionesi si sono illustrati come architetti e scultori nell'Italia settentrionale, in Emilia, in Venezia, a Roma e perfino a Mosca dal XIII al XV secolo.

Ma se Marco Frisone, i Fusina, i Solari, per citare solo i più famosi di questi valenti Campionesi, sono tanto onorati nella storia dell'architettura, la località che li ha visti nascere è poco conosciuta, sebbene sia stata straordinariamente fertile di grandi artisti. È vero però che nulla c'è di loro nella terra natale e che la curiosità che mi ha condotto a Campione è stata provocata da affreschi ai quali nessuno dei maestri Campionesi ha messo la mano; posso dire d'essere stato attirato in quel luogo soltanto per la sua singolare posizione geografica ed economica.

* * *

Campione è un piccolo Comune sul lago di Lugano, situato molto piacevolmente in mezzo a un nido di verzura fra la riva e la montagna, quasi in faccia alla città di Lugano. È una schiava italiana in terra svizzera, perchè è impossibile di andare a Campione per terra o per acqua senza passare per la Svizzera. Sulla riva Campione occupa una striscia di terra di circa 1200 metri di lunghezza su 400 di profondità nel punto più largo; il territorio va restringendosi e finisce in punta alle due estremità. La popolazione è di 480 abitanti, nè essa è mai stata più numerosa, nè il territorio più esteso. Fra i proverbi volgari in voga ai nostri tempi ce n'è uno che dice che i popoli felici sono quelli che non hanno storia, ma la popolazione di Campione è stata sempre ed è felice, e tuttavia ha la sua storia. [1] Eccola brevemente. Si dice che i Romani occuparono i suoi territorî. Gli etimologisti, i quali non si trovano mai impacciati, vogliono che la parola Campione derivi da *Campillio,* che viene da *Campi Lieo*. Orbene, *Campi Lieo* significa campi dedicati al Dio Bacco; dunque i Romani sono stati a Campione e la chiesa attuale è necessariamente

Fig. 1 — Campione
Il Santuario delle Madonna dei Ghirli

[1] Campione è sotto la legge del Regno d'Italia, però il commercio del tabacco e del sale è libero e non vi si riscuotono i diritti di dogana italiana.

un antico tempio di Bacco. Per conto mio non ci vedo nessuna difficoltà; tuttavia il più antico documento storico non risale al di là dell'anno 756 e concerne la chiesa di San Zenone, che esiste tutt'oggi.

Qualche anno più tardi un abitante di Campione lega i suoi beni alla chiesa di Sant'Ambrogio di Milano; poi l'imperatore Carlo Magno regala all'ordine di Sant'Ambrogio altri beni e gli affida il governo del territorio. Così fu fondato il regime monacale, che sussiste, malgrado l'annessione alla Svizzera dei territorî circonvicini.[1] L'abate di Sant'Ambrogio delegò i suoi poteri temporali e spirituali a un vicario di residenza a Campione. La legge era severissima per i delitti religiosi, ma essa aveva un carattere democratico nell'amministrazione civile, poichè tutte le funzioni, eccetto quella del vicario, emanavano dal voto popolare. Campione visse così fino al 1797; in quell'epoca il vicario ambrosiano fu deposto dalle autorità francesi e il territorio incorporato nella Repubblica Cisalpina. Da allora esso ha seguìto le sorti della Lombardia.

* * *

In fatto di opere d'arte il Campione attuale non offre che alcuni affreschi, ma interessanti e degni di studio. Gli scrittori d'arte, così numerosi al giorno d'oggi, che lavorano sui documenti scritti, sarebbero qui assai imbarazzati, perchè non si è trovato nulla negli archivi del Comune, nè a Milano nè a Lugano.

Bisogna ben dirlo, il documento ha preso un posto preponderante nella letteratura artistica moderna. Questo metodo di lavoro è comodo; si prendono delle note, si redigono le schede, si classificano con cura, e, anche restando nella propria stanza, si può scrivere l'articolo senza darsi il disturbo di andare a guardare gli oggetti in discorso, anche quando sono vicini. Io non credo che si debbano trascurare i documenti che hanno una parte importante nella nostra letteratura, ma ciò che mi pare dispiacevole è l'abuso che si fa di essi e sarebbe facile di citare numerosi esempi di errori dovuti all'esagerazione del sistema. Per Campione il lavoro al tavolino non è da temere; per parlarne bisogna esservi stati.

La chiesa parrocchiale di San Zenone è stata totalmente modificata dopo l'ottavo secolo, e non racchiude nulla d'interessante; vi si notano tuttavia alcuni bassorilievi in pietra; uno mostra un vescovo in piedi, gli altri dei tabernacoli; è probabile che queste piccole opere di decadenza siano dovute a uno scultore locale.

* * *

Su una piccola piazza s'innalza un oratorio da molto tempo sottratto al culto.

Su uno dei muri esterni si nota un frammento d'affresco raffigurante una testa colossale, senza dubbio quella di San Pietro; l'intonaco è caduto tutt'intorno, ma si osserva qualche traccia di colore che indica che tutta la superficie era dipinta. Una iscrizione incisa sulla pietra dice:

NEL NOME DI DIO COSÌ SIA M CCC XXVI. QUEST'OPERA FECE FARE IACOPO, DEDICATA A SAN PIETRO DI CAMPIONE.

Lasciando l'abitato e prendendo una piccola strada costeggiata da ville e da giardini si arriva a un santuario vicino alla frontiera svizzera; è dedicato all'Annunziata e porta li grazioso nome di Santuario della Madonna dei Ghirli (fig. 1). Di esso già si trova menzione in un Codice ambrosiano dell'anno 874.

Una scala conduce alla riva; l'oratorio è circondato di portici e l'interno è stato completamente modificato nel secolo XVII; il coro fu allora decorato di pitture a fresco rappresentanti episodî della vita della Vergine, da Isidoro Bianchi da Campione.

[1] Ho preso quest'informazione storica in un interessante opuscolo del prof. Salvatore Botta: *I maestri campionesi* (Milano, Hoepli). L'egregio signor Bezzola, sindaco di Campione, mi ha fornito le notizie statistiche.

Fig. 2 — Affreschi con episodî della vita della Vergine e di San Giovanni - Sec. XIV
Campione, Santuario della Madonna dei Ghirli

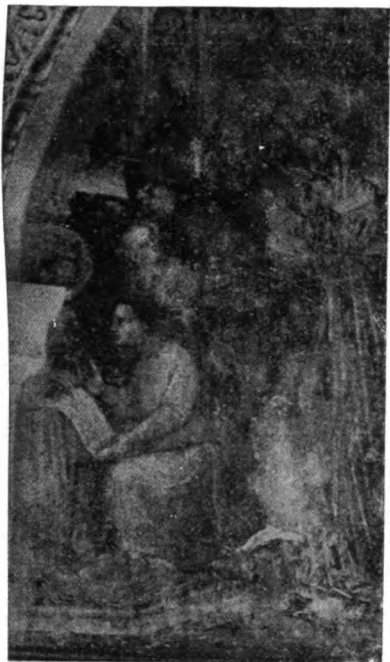



Fig. 3 — Affresco del sec. XIV
Campione
Santuario della Madonna dei Ghirli

Per l'epoca queste pitture sono assai onorevoli e certamente superiori a molte altre dello stesso tempo, eseguite da pittori più celebri: Bianchi ha disegno corretto e non troppo enfatico, colorito chiaro e armonioso. Ma il coro era precedentemente coperto d'affreschi? È impossibile il determinarlo, ma è certo che i muri della navata ne avevano; essi sono stati alcuni ricoperti d'un intonaco spesso, alto, imbiancati di latte di calce, altri, infine, quasi completamente distrutti. Il soffio salutare che spira sull'Italia intiera è arrivato fino alle rive del lago di Lugano e le pitture del Trecento e del Quattrocento sono state rimesse in onore dopo essere state disprezzate e abbandonate per secoli.

Un abile restauratore di Campione, il signor Tommaso Airaghi, fu incaricato da un amministratore intelligente di rimettere in luce gli affreschi nascosti. Su uno dei lati della navata il lavoro non è stato condotto a termine perchè la pittura era ricoperta d'un intonaco spesso 2 centimetri; l'artista s'è contentato di mettere in vista una testa di fanciullo e un frammento di manto; tuttavia questi deboli indizî ci permettono di ritenere che i soggetti rappresentati erano di grandi dimensioni e di forte colorito: il lavoro sarà ripreso non appena i mezzi lo permetteranno.

Sul muro opposto, il signor Airaghi ha potuto togliere la pellicola di calce e l'ha fatto con grande abilità. Pur troppo la metà della decorazione aveva molto sofferto dalla imbiancatura, ma l'altra metà non era tanto danneggiata e ci è stata restituita quasi nelle condizioni in cui doveva essere prima.

La decorazione rappresenta in 12 compartimenti episodî della vita della Vergine e di San Giovanni. Riproduco alcuni di questi affreschi, ma per quanto la fotografia di quelli riprodotti nella fig. 2 sia migliore delle altre, pure essendo la positiva troppo nera, debbo far notare che il compartimento inferiore a sinistra mostra il carnefice che viene a decapitare San Giovanni; che nel compartimento di destra, ugualmente in basso, le due donne guardano la testa del santo, che è in terra. Gli altri affreschi sono stati molto rovinati dalla imbiancatura e poichè la fotografia poco può rendere di essi mi limito a riprodurne soltanto tre. Nella parte superiore è una donna in ginocchio, che legge un rotolo di carta, e dietro di lei si trova con alcuni vecchi una donna in piedi che presenta un fanciullo nimbato (fig. 3). Appresso si vede un uomo in ginocchio con un foglio in mano; ha la barba e i piedi nudi, il resto è invisibile. Il compartimento che viene in seguito e che fu tagliato durante i lavori del XVII secolo, mostra un personaggio nimbato in piedi con un braccio avanti e con due donne avvolte in veli, inginocchiate a' suoi piedi. La zona inferiore presenta nel compartimento di sinistra una scena di seppellimento in un grande sarcofago (fig. 4), poi c'è un personaggio nimbato, parecchi assistenti e un diavolo tutto nero con grandi piedi e lunghi artigli (fig. 5); infine l'ultimo compartimento, anch'esso tagliato, presenta ancora una scena di seppellimento; in un sarcofago di marmo bianco si distingue un corpo grosso e grasso con una capigliatura arricciata.

Dalle parti sane e ben visibili di queste decorazioni, e anche da ciò che sussiste sul muro rovinato, si vede che il pittore era uomo di talento. I movimenti e gli atteggiamenti sono frutto di giusta osservazione, sebbene un po' accentuati; l'espressione dei visi è naturale e ci dà bene i sentimenti che agitavano i personaggi al momento dell'azione; le scene sono tracciate chiaramente e senza confusione.

La tecnica è eccellente, il colorito è vivo; tutto è a buon fresco e non c'è traccia di ritocco a tempera; il pittore ha evitato il colore turchino perchè non si ottiene che a tem-

pera e l'ha sostituito con toni grigiastri tendenti al turchino. Questo pittore conosceva l'arte sua, ma chi può essere? Nessun indizio ci permette di gettar là un nome; certamente egli aveva studiato Giotto, come si vede da qualche cerchio con cui limita le sue forme. M'è sembrato da alcuni tratti fisionomici, specialmente negli occhi vivi allungati, che esso si potesse riavvicinare al senese Lippo Memmi († 1357) e che nel costume delle donne, nella loro figura, nei loro capelli a treccia ricordasse alcuni affreschi di Firenze. Questo pittore tuttavia è più colorista dei Toscani del suo tempo e credo che si possa ammettere ch'egli abbia lavorato a Campione verso la metà del secolo XIV.

Fig. 4 — Affresco del sec. XV
Campione
Santuario della Madonna dei Ghirli

Sotto gli episodî della vita della Vergine e di San Giovanni c'è uno zoccolo a fondo rosso, molto danneggiato con divisione a fondi rossi e verde alternati. Una mano inesperta, ma sincera, vi ha rappresentato con forme prese dal naturale, i lavori dell'agricoltura: battitura del grano, confezione delle botti, vendemmia, ecc.; quest'ultimo prova che il clima s'è raffreddato a Campione dopo il XIV secolo, perchè la vigna non vi si coltiva più.

Il muro che è di fronte al coro era ugualmente decorato di affreschi divisi in compartimenti, ma sono rovinatissimi; una parte è scomparsa nel secolo XVII per la costruzione d'una tribuna di cantori. Si distinguono vagamente alcune figure di cui poche sono intiere; un uomo nudo, una donna in ginocchio, un santo nimbato, che tiene in mano un filatterio, un personaggio inclinato sull'orlo di una specie di pozzo cilindrico. Io sono incompetente a determinare il senso di queste rappresentazioni che sono buone pitture, certo, della stessa mano degli episodî della vita della Vergine e di San Giovanni, di cui parecchie scene mi sono ugualmente restate enigmatiche.

Fig. 5 — Affresco del sec. XIV
Campione, Santuario della Madonna dei Ghirli

* * *

Il portico nord del santuario è anch'esso adorno d'affreschi. Uno rappresenta il Giudizio universale e si nota a prima vista che questo è stato dipinto su un affresco più antico. Il Salvatore è seduto sopra un trono e circondato da un coro di cherubini. Il suo atteggiamento è quello di un giudice severo. Gli eletti e i cherubini sono trattati con calma, invece i dannati hanno, come di ragione, movimenti violenti e volgari. Ma l'insieme produce una impressione spiacevole, accresciuta anche dal colorito stridente. Il disegno è generalmente scorretto, ma energico e talvolta esuberante. Il pittore ha voluto provarsi a spaventare i fedeli meno creduli.

Per un contrasto poco spiegabile l'artista ha rappresentato in un angolo della parte dei dannati una scena assai diversa dal soggetto principale. In un grazioso paesaggio è una dama elegantemente abbigliata, verso la quale s'avanzano due gentiluomini vestiti con lusso: uno suona il mandolino. A prima

Fig. 6 – Bramantino (?): San Giovanni (?)
Campione, Santuario della Madonna dei Ghirli

vista si potrebbe supporre che questi personaggi fossero i committenti, ma non è così. Un' iscrizione dipinta, in parte cancellata, ma riprodotta in incisione, reca:

NEL MCCCC QVESTA OPÈRA FECERO FARE GLI SCOLARI DI S. MARIA DEI GHIRLI ED ALTRE SINGOLARI PERSONE DI CAMPIONE COI DANARI DELLE ELEMOSINE FATTE ALLA STESSA CHIESA. MAESTRO LANFRANCO E IL DI FIGLIO FILIPPO DE VERIS DISPINSERO IN QUEL MILLESIMO. TERMINARO IL XXIII GIUGNO.

Io credo che questi nomi appariscono qui per la prima e forse per l'unica volta.

La notizia che due furono i pittori che lavorarono a quell'affresco non era necessaria. È Filippo senza dubbio che ha dipinto lo zoccolo del *Giudizio universale.* Questa pittura è di una mano inabile e d'uno spirito perverso; non contento di mostrare i supplizi ordinarî dei dannati ha raffigurato delle nudità disgustanti e rappresentazioni oscene.

Si deve pensare che nè gli scolari di Campione nè i monaci che li istruivano nei due conventi del luogo non siano stati scandalizzati da quelle scene, dal momento che l'affresco sussiste e che esso è stato risparmiato quando si sono confinate nella chiesa le altre pitture con gli episodî della vita della Vergine e della vita di San Giovanni.

Al di sopra di una porta che si apre sul santuario è dipinta a fresco un'*Annunciazione*, datata 1467. È un'opera eccellente, fine, delicata, ben concepita nel sentimento cristiano; la composizione non ha nulla d'originale e rientra nei soliti schemi di questo soggetto.

La Vergine è in ginocchio sull' inginocchiatoio, con la testa leggermente inclinata, le mani giunte al petto. L'angelo Gabriele è rivestito d'un ricco piviale giallo; con una mano benedice, con l'altra regge il giglio. Questa rappresentazione, che contrasta singolarmente col *Giudizio universale,* è stata senza dubbio motivata dalla dedica dell'oratorio alla Santissima Annunziata. Il pittore potrebbe essere un toscano; in ogni caso il suo colorito dolce e armonioso si riavvicina a quello che prevaleva in Toscana in quell'epoca.

Un po' più lontano, sul muro che forma riscontro a quello che reca il *Giudizio universale,* si trova un grande affresco. Esso era sotto il portico sud del santuario e soltanto da qualche anno è stato trasportato sulla parete ch'esso occupa ora.

Le due superficie non essendo identiche la pittura ha sofferto nel suo svolgimento. Il soggetto rappresenta in due quadri Adamo ed Eva; nelle riquadrature verticali sono dipinte figure più grandi del naturale; una tiene un filatterio col motto; JACOB O · P · V ·; il suo mantello era turchino ed è stato ridipinto in rosso. Un altro personaggio sembra San Giovanni; un altro rappresenta un vegliardo dalla barba bianca. Nel cielo apparisce il Padre Eterno col nimbo triangolare, contornato da un coro di angeli e di uccelli accoccollati su rami d'alberi.

L'affresco porta la data 1514 e si trova purtroppo in cattivo stato di conservazione. Non mi è stato possibile averne una mediocre fotografia e posso perciò riprodurre, e di scorcio, soltanto una parte della pittura: il pilastro, cioè con la figura di San Giovanni (?). Da un lato si vedono Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso (fig. 6). L'affresco è stato dipinto in modo ineguale; le figure sopra le cornici sono ben disegnate, solidamente colorite e di sentimento giusto, soprattutto quella che potrebbe essere San Giovanni. Adamo ed Eva sono disegnati meno accuratamente e di debole colorito; il paesaggio è trattato con minuzia alla maniera quattrocentista. Mi sono domandato chi potrebbe essere stato l'autore di quest'opera e senza troppi sforzi mi sono fermato sul nome di Bartolomeo Suardi, detto Bramantino.

I pittori del Cinquecento non sono oggetto della mia predilezione; io sono troppo trecentista e quattrocentista; ma trovandomi a Lugano ho studiato con interesse gli affreschi della chiesa di Santa Maria degli Angeli. Vi sono là, accanto alle opere del Luini, gli affreschi di un pittore non ancora determinato, che presentano analogie con l'*Adamo ed Eva* di Campione. Poi, trovandomi a Milano, ho paragonato le pitture di Santa Maria degli Angeli con quelle di Bramantino a Brera, e principalmente con i chiaroscuri provenienti dalla chiesa di Santa Maria del Giardino ed esposti nel museo del Castello Sforzesco, e sono giunto a persuadermi che Bramantino lavorò a Lugano e a Campione.

La data 1514, che reca l'affresco del santuario della Madonna dei Ghirli, non contrasta con questa supposizione.

Di contro ai pilastri del portico sud del santuario si vede qualche piccolo affresco: una Madonna col Figlio che regge il globo, opera volgare. C'è anche un frammento che sembra provenire da un *Sacrificio di Abramo;* è il ritratto di un uomo con barba e capelli bianchi, berretto nero e vestiti rossi. È un buonissimo pezzo di pittura.

L'antico palazzo del Vicario ambrosiano, situato nel centro di Campione, era decorato di affreschi anche nella sua facciata; dal lato della piazza c'è un'importante composizione, in parte cancellata: sul muro del lago c'è Sant'Ambrogio vestito da vescovo, benissimo conservato. Le pitture mi sono sembrate della fine del Cinquecento o del principio del Seicento.

Queste sono le impressioni che ho raccolto a Campione dopo parecchie visite, e che sono naturalmente soggette a correzioni.

Mi dispiace di non aver potuto dare riproduzioni migliori degli affreschi dell'oratorio della Madonna dei Ghirli e di non aver potuto darne affatto dell'eccellente *Annunciazione* e dello strano *Giudizio universale*. Non è dipeso da me di far di meglio, e spero che qualche altro studioso sarà in seguito più fortunato.

E. GERSPACH.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

J. C. BROUSSOLLE: *La critique mystique et Fra Angelico.* Paris, Oudin, 1902.

Lo scopo che si propone in questo suo nuovo libro l'autore dei già noti *Pelèrinages ombriens,* de *La jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne* e de *La vie esthétique,* è quello di confutare le conclusioni della critica esclusivamente mistica, con la quale si corre il grave rischio di sacrificare gli altri elementi essenziali della storia dell'arte. Per riparare ai danni che tale metodo di critica ha recato al giusto apprezzamento del Beato Angelico, il Broussolle cerca di mettere in evidenza la natura veramente artistica del talento del frate, mostrando che egli fu uomo perfino nelle opere più soprannaturali, la qual cosa non vuol dire affatto menomare il merito di lui, ma serve anzi a renderlo ancora più grande e più santo

L'autore, dopo avere esaminato come l'opera artistica del Beato Angelico fosse differentemente apprezzata nei secoli scorsi, e venendo poi a parlare dell'aspetto sotto il quale fu riguardata sul principio del secolo XIX, nota come essa fosse ancora in quel tempo poco capita e gustata dalla maggior parte dei critici, che spesso relegavano l'Angelico nel numero dei barbari dei bassi tempi.

Contro questa ingiusta prevenzione furono primi i tedeschi a dare il segnale della rivolta, con Jo Schadow, lo Schlegel, l'Overbeck. Frate Angelico potè così tornare in onore; ma quello che tali critici dimenticarono di ammirare maggiormente in lui fu quell'armonica complessità del suo talento, e il nostro artista venne così scisso quasi in due personalità distinte, si credette cioè di potersi ispirare successivamente alle sue convinzioni religiose e poi ai suoi processi artistici.

L'autore studia poi i movimenti analoghi della critica che si manifestarono in Inghilterra e in Francia. S'intrattiene specialmente a parlare del maggior promotore di quel movimento in Francia, del Montalembert, per merito del quale, più che di ogni altro, l'Angelico apparve come il tipo più completo dell'artista cristiano. La grande ammirazione del Montalembert però è rivolta unicamente al carattere di santità dell'Angelico, di modo che egli pone in contrapposto fra loro i due punti di vista differenti, quello dell'arte e quello della religione, e crede, per esempio, come poi crederà anche il Rio, che l'arte ideale e mistica sia qualche cosa di un'essenza particolare.

Volendo scongiurare i pericoli di questa critica esclusivamente mistica che tiene il sistema d'inventare miracoli per capire bene il talento dell'Angelico, il Broussolle cerca di dimostrare che non vi può essere veramente che un solo punto di vista, quello dell'arte, che egli chiamerà religiosa quando occorrerà, e di cui i principi non differiranno essenzialmente dall'arte semplicemente e propriamente detta. Viene poi a parlare delle qualità tecniche, confutando anche qui giustamente l'opinione dei critici mistici, i quali si rifiutano di considerare quelle qualità nei loro dettagli, e negano con indignazione che l'Angelico abbia studiato il corpo umano, quasi che la gloria dell'artista dovesse esserne menomata.

L'autore non si stanca di protestare contro le sterili ammirazioni e i facili entusiasmi di cotali critici, e conclude cercando di rivendicare all'Angelico la gloria di essere stato nello stesso tempo un vero santo e un vero pittore, cosicchè il religioso in lui non fu per nulla inferiore all'artista.

P. D'ACHIARDI.

6.

Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.

Catalogue of the works of art bequeathed to the British Museum by Baron Ferd. Rothschild, M. P., 1898, by CHARLES HERCULES READ. London, 1902.

Col modesto nome di catalogo, Carlo Ercole Read, conservatore del British Museum, ha pubblicato un elegantissimo volume che contiene un'accurata descrizione degli oggetti d'arte che il barone Ferdinando Rothschild, morto nel 1898, lasciò a quel museo.

Il barone Rothschild, appassionato raccoglitore di rarità artistiche, aveva continuato ad accrescere con amore ed intelligenza questa collezione bellissima di bronzi, armi, smalti, cristalli, maioliche, gioielli, argenti, intagli, ecc., iniziata dal padre barone Anselmo.

Il legato Waddesdon, così chiamato dal nome del luogo ove la collezione era stata pazientemente e sapientemente raccolta, riunisce i più alti pregi artistici e storici. La maggior parte delle opere d'arte appartiene al periodo del Rinascimento, ma non mancano alcuni oggetti d'arte classica. Notevoli per la finezza di esecuzione e per lo stato di conservazione perfetta sono gli scudi in ferro battuto, con storie di rilievo, damascati in oro e argento; i bellissimi smalti dipinti di Limoges dai vivaci colori iridescenti e dai riflessi dorati; le preziose maioliche delle rinomate fabbriche d'Urbino; i lavori in cristallo, oro e pietra dura, francesi e tedeschi; le coppe e i bicchieri; i piatti d'argento dorato e cesellato, tedeschi e fiamminghi; i ricchi gioielli con smalti, oro e pietre preziose, dai disegni complicati e barocchi del XVII secolo; i finissimi intagli nei quali l'elemento architettonico si unisce con i bassorilievi e con gli ornamenti decorativi.

La bella pubblicazione di Carlo Ercole Read è assai più che un semplice catalogo, perchè invece di una esposizione arida e concisa e molto spesso insufficiente quale di solito ci offrono i cataloghi delle collezioni artistiche di tal genere, ci dà un'illustrazione completa e particolareggiata di ogni opera d'arte, fatta con criteri rigorosamente scientifici, corredata di bellissime riproduzioni e di tutte quelle notizie che possono presentare un interesse speciale per lo storico, il critico, l'archeologo, ed in genere per tutti coloro che studiano ed apprezzano questi preziosi prodotti delle arti minori.

Noi ammiriamo perciò il bel lavoro del dotto conservatore della sezione delle antichità britanniche e medievali del *British Museum*, ben degno del donatore benemerito.

G. GRILLI.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

The Brikbilder. Boston, U. S. A. Marzo 1902. Pag. 47.

Il signor Walter H. Kilham pubblica un articolo d'estetica sui monumenti di parecchie città del settentrione d'Italia, fermandosi specialmente a considerare gli edifici medievali di Verona.

— Pag. 55.

ALLAN MARQUAND: *Pavimenti dei della Robbia.* — Del pavimento fatto da Luca della Robbia il vecchio nello *Scrittoio* di Piero de' Medici a Firenze e da Luca il giovane nel Vaticano sotto la direzione di Raffaello non si conserva quasi più che il ricordo, restando solo pochi avanzi del secondo.

Il signor Marquand si è posto alla ricerca di pavimenti robbieschi. Nel soffitto di Luca della Robbia nella cappella di Portogallo a San Miniato egli ritrova motivi ornamentali che dovevano essere comuni anche ai pavimenti del maestro.

In seguito egli pubblica la riproduzione del pavimento di Andrea della Robbia, che sta davanti ad un altare della chiesa collegiata di Empoli. Con questo di Empoli egli paragona le maioliche fatte da Andrea per il lavabo di Santa Maria Novella.

Da ultimo l'A. parla dei sette o otto figli di Andrea della Robbia, di cui si sa che Giovanni, Girolamo, Fra Ambrogio, Fra Mattia e Luca lavorarono in terrecotte invetriate.

L'A. trovò pochi anni fa una Madonna col Bambino, di Giovanni a Parigi, con la data 1523.

Le opere di Girolamo sono sparse un po' dappertutto, anche in Francia e in Spagna.

In un prossimo articolo l'A. parlerà di Fra Ambrogio e di Fra Mattia.

Les Arts. Febbraio 1902. Pag. 15.

GASTON MIGEON: *Nuovi acquisti del museo del Louvre.* — La sezione degli avori si è arricchita d'una placca d'avorio scolpito con la rappresentazione di Gesù Cristo in trono fra i simboli degli evangelisti ed angioli che agitano i turiboli. Dalla riproduzione che il signor Migeon pubblica mi sembra che la piccola scultura non sia opera del XII secolo come egli dice; e piuttosto proporrei per essa il quesito se non sia lavoro d' artefice carolingio.

Importanti sono due pissidi eburnee che l'A. dice d'arte italiana del VI secolo e ornate di storie dell'antico Testamento.

— Marzo 1902. Pag. 38.

Émile Molinier pubblica la riproduzione di un rilievo marmoreo con Gesù Bambino e il San Giovannino, acquistato dalla marchesa Arconati-Visconti per la sua collezione. Il rilievo è stato attribuito a Donatello e a Desiderio da Settignano, e il Molinier, benchè propenda a crederne autore il primo, non dà un giudizio chiaro e s'accontenta d'essere sicuro della autenticità dell'opera bellissima. Benchè dalla riproduzione si possa giudicare ben poco, pure mi sembra che non abbiano torto quelli che attribuiscono la piccola scultura a Donatello.

— Pag. 8.

Gaston Migeon: *I legati di Adolfo de Rothschild al museo del Louvre.* — A leggere il breve articolo e a scorrere le vignette che lo illustrano non si sa se più ammirare la magnificenza del ricchissimo collezionista o lamentare che per mezzo suo tante belle opere nostre abbiano preso la via dell'esilio. Fra le cose italiane più belle, di cui parla il signor Migeon, è un rilievo di Agostino di Duccio rappresentante la Madonna col Bambino e nello sfondo lievi figure d'angioli, che ricordano quelli scolpiti dal maestro sulla facciata della chiesa di San Bernardino a Perugia.

L'A. ricorda nel suo articolo che due altre sculture sono in Francia attribuite ad Agostino; una scoperta dal Courajod in una piccola chiesa di Auvillers nell'Oise, e una appartenente al signor Aynard, vicepresidente della Camera dei deputati.

Da notarsi sono anche due statuette di bronzo dorato della scuola di Michelangelo, rappresentanti due Apostoli.

— Pag. 33.

Un *anonimo abbonato* in una lettera al direttore del periodico risolleva la questione a chi veramente debba attribuirsi il magnifico busto di giovane signora con gli occhi bassi nel museo di Berlino, attribuito dal Bode prima a Desiderio da Settignano e poi da lui ribattezzato come ritratto d'una principessa di Napoli, opera di Francesco Laurana. Il Carotti fin dal 1891 e il Reymond ora, attribuiscono di nuovo le belle sculture a Desiderio. L'*anonimo abbonato* si volge agli studiosi di cose d'arte, perché veggano di risolvere la questione.

— Aprile 1902. Pag. 6.

Henri Bouchot: *I tesori delle biblioteche; rilegature d'avorio.* — L'articolo più che altro descrittivo è accompagnato da riproduzioni di copertine d'avorio, fra cui alcune delle più celebri carolingie del IX secolo della Biblioteca Nazionale di Parigi.

— Pag. 25.

Gerspach: *Il museo della Villa Borghese.*

— Pag. 34.

Un *abbonato anonimo* pubblica la fotografia d'un quadro di collezione privata che apparisce identico a quello della Madonna col Bambino sopra un fondo di rose, conservato nel museo di Berlino e attribuito a Giovanni Graffione, allievo del Baldovinetti. Si tratta di un originale e di una copia? Di due copie dallo stesso originale? L'opera originale è del Graffione o non piuttosto di Spinello Spinelli?

— Maggio 1902. Pag. 2.

Gaston Migeon: *La collezione Foulc.* — La collezione contiene alcune sculture italiane veramente importanti. Un rilievo di marmo con la Vergine ed il Bambino, provenienti dalla chiesa di Santa Maria Nuova di Firenze e dovuto allo scalpello di Desiderio da Settignano.

Un gran tondo di terracotta di Luca della Robbia con Maria Vergine che insieme con quattro angioli adora il Bambino Gesù.

Il tondo proviene dal palazzo Alberti di Firenze.

Importante è anche la statuetta seduta di una Madonna col Bambino, della maniera dei Mantegazza.

— Pag. 37.

I signori Michel, Müntz e Molinier rispondono all'*anonimo abbonato* del numero di marzo, che poneva la questione se il busto della signora con gli occhi bassi del museo di Berlino debba assegnarsi a Desiderio da Settignano od al Laurana.

Il Michel resta indeciso.

Il Müntz scrive *nè Desiderio, nè Laurana,* si tratta di un autore anonimo che bisogna ancora scoprire.

Emilio Molinier, dopo aver scartato Desiderio e Laurana, promette di risolvere quanto prima sicuramente la questione per mezzo di documenti.

— Pag. 44.

Il signor Werner Weisbach a proposito della Modonna attribuita al Graffione, pubblicata nel numero d'aprile, scrive che non si tratta qui di un quadro dipinto da un grande artista e che i due dipinti appartengono a quel gruppo di Madonne uscito dalla scuola di Filippo Lippi sotto gli influssi del Pesellino.

Kunstchronik, 29 maggio 1902. Col. 420.

Un quadro di Raffaello o di Giulio Romano. — Si tratta di una *Natività* attribuita a Raffaello proveniente dalla collezione di Saron di Parigi, e che ora è presentata sul mercato per la morte del suo possessore Enrico Kolbe, buon pittore di ritratti e di soggetti storici. Il quadro è in tutto e per tutto uguale alla *Natività* di Raffaello, conservata nel *Salon carré* del Louvre. Il Morelli nel 1885 giudicava il dipinto opera della scuola di Raffaello e probabilmente di Giulio Romano.

Revue bleue, 12 aprile 1902. Pag. 453.

Angelo De Gubernatis: *Il genio fiorentino.* — Dopo uno spigliato riassunto delle vicende della fondadazione di Firenze, in cui genialmente sono intrecciate storia e leggenda, dopo avere con sintesi felicissima mostrato quali meriti immortali abbia per i suoi uomini nel campo delle lettere e delle arti la Toscana, l'A. viene quasi, con un esempio, a dimostrare quale fosse lo spirito nuovo degli antichi fiorentini.

Egli paragona fra di loro le Madonne quali le formò l'arte bizantina e quali le rinnovò il genio toscano.

Alle madonne fredde, stecchite dell'arte bizantina egli contrappone la vita, la freschezza fiorita delle Vergini umbre e toscane. L'A. continua a discorrere delle arti toscane, ponendo in relazione artisti e poeti.

Federico Hermanin.

Arte e Storia. Gennaio-maggio 1902.

Gerspach descrive sommariamente gl'importantissimi affreschi venuti in luce nella chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano, dei quali fu scritto a lungo anche per i lettori del *L'Arte* nell'ultimo corriere romano dell'anno 1900.

Senza entrare nello studio iconografico ed epigrafico e senza toccare delle questioni che si connettono alle diverse età in cui le diverse pitture furono eseguite, il Gerspach si limita a brevi osservazioni relative alla tecnica di alcuni degli affreschi e al modo di difendere le pitture dal deterioramento.

Pur troppo però, ad onta dei lavori eseguiti, esse hanno continuato a deperire, e oramai di fronte a ciò che esse erano al loro primo apparire, non possono dirsi che larve. Nessun processo tecnico, nessun riparo poteva forse arrestare il loro progressivo scomparire, dovuto forse soltanto all'azione della luce e dell'atmosfera. Auguriamoci che almeno quanto ora rimane dei preziosi avanzi possa conservarsi a testimoniare le condizioni dell'arte nei secoli più oscuri, e che presto una buona monografia ci offra la riproduzione delle pitture quali erano al momento della scoperta e illustri il venerando monumento chiarendo i problemi storico-artistici che esso fa sorgere e illuminando la storia della pittura nell'alto medio evo.

Bullettino senese di storia patria. Anno VIII, fasc. III, pag. 383.

P. Rossi pubblica la conferenza su Pio II a Pienza tenuta colà inaugurandosi i restauri al palazzo pretorio. L'A. vi lumeggia con garbo la figura del grande umanista, del pontefice colto e munifico che volle trasformato, a sua gloria, il natio borgo di Corsignano in una città ricca di monumenti mirabili, e vi delinea a larghi tratti l'opera gigantesca compiuta dal papa in Pienza, l'opera cui recarono il contributo della loro arte Bernardo Rossellino, gli scolari di Iacopo della Quercia, e Sano di Pietro, e Matteo di Giovanni e il Vecchietta. L'A. si studia soprattutto di mostrar come nei monumenti di Pienza prevalgano principalmente le caratteristiche dell'arte senese che era stata fino allora restia a seguire le forme nuove del Rinascimento e che il papa Pio II, col risveglio artistico che provocò, contribuì a condurre sulla via dei nuovi ideali.

Bullettino della Società filologica romana. N. 2. Roma, 1902. Pag. 35.

Arduino Colasanti: *Il diario di Iacopo Carrucci da Pontormo.* — Una copia di questo diario era già nota e fu segnalata dal Gaye che ne pubblicò alcune righe: ora l'A. dà notizia dell'autografo conservato anch'esso nella Biblioteca Nazionale di Firenze (*Miscellanea Magliabechiana,* VIII, 1490). È un quinternetto di poche pagine scritto dal pittore dal 1554 al 1557, mentre dipingeva il coro della chiesa di San Lorenzo in Firenze e contiene, oltre numerose note personalissime del pittore che hanno per noi un valore quasi esclusivamente psicologico, il resoconto quotidiano del lavoro che l'artista stava eseguendo in San Lorenzo, resoconto illustrato bene spesso da schizzi sommari che servivano a chiarir meglio il lavoro compiuto nella giornata.

Riferito brevemente del contenuto del diario e accennato all'interesse che può avere per noi, il dottor Colasanti si ferma lungamente a ragionare della vita del Pontormo e a rilevare gli errori, le inesattezze e le contraddizioni in cui caddero il Vasari e quanti sulle orme del biografo aretino si occuparono dell'artista: a tali rettifiche non contribuisce però, a quanto mi sembra, il diario del Pontormo, ma esse risultano quasi esclusivamente dalla critica interna del testo vasariano.

Civiltà cattolica. Quaderno 1238. Roma, 18 gennaio 1902. Pag. 194.

H. Grisar: *San Saba sull'Aventino.* — È questa la terza e ultima parte della conferenza che il dotto gesuita tenne lo scorso anno in Roma.

Nelle altre due parti il padre Grisar, descritta particolarmente la chiesa nello stato in cui era prima degli ultimi scavi e accennate alle antichità romane rinvenute sul colle — che ci fanno credere esistesse là un palazzo, o una villa, abitata da Santa Silvia, madre di San Gregorio Magno -- discorreva dell'oratorio di Santa Silvia stessa, scoperto sotto la chiesa di San Saba e della fondazione del monastero di San Saba avvenuta probabilmente verso la metà del secolo VII per parte di monaci greci provenienti dal monastero di San Saba a Gerusalemme.

In quest'ultimo fascicolo l'A. accenna agli avanzi del primo periodo di vita del monastero di San Saba; ai sarcofagi, alle pitture (che però non classifica giustamente), alle decorazioni dei monaci greci che abitarono il monastero fino al X secolo, e viene quindi a parlare un po' più diffusamente dei monumenti artistici, sopra tutto dei dipinti e dei marmi lasciati dai monaci benedettini; prima da quelli di Montecassino, poi dai Cluniacensi che si stabilirono nel monastero alla fine del XII secolo.

Chiude la conferenza ricordando la loggia della facciata e le pitture della chiesa fatte eseguire nel Quattrocento dal cardinale Piccolomini, nipote di Pio II.

Cronache della civiltà elleno-latina. Anno I, n. 3, Roma, maggio 1902. Pag. 50.

Adolfo Venturi: *I capolavori della scultura bizantina nella seconda età d'oro.* — Il Venturi non ha esagerato. Sono veri e superbi capolavori i quattro angioli che troneggiano su mensole romaniche agli spigoli dei pilastri centrali della basilica di San Marco, le quattro nobilissime figure che l'A. rivendica all'arte bizantina nel periodo in cui, spentasi in Occidente l'ultima fiamma della civiltà carolingia, essa irradiava da Oriente tutto il suo splendore fino nelle terre lontane. Furono certo importate a Venezia e acconciate alla meglio su le quattro mensole romaniche che si mostrano non adatte e sproporzionate; forse furono tolte dal sacro *Templon* di Costantinopoli e trasportate ad abbellire la basilica di San Marco dai latini conquistatori. Essi bastano da soli a testimoniare a noi come i bizantini nella seconda età d'oro non si limitassero a coltivare quelle che oggi chiamiamo barbaramente le arti minori, ma eseguissero anche sculture a tutto tondo e di grandi proporzioni.

— N. 4. 1° maggio 1902. Pag. 72.

Evelyn estrae dal *Fragonard,* pubblicato recentemente da Virgilio Yosz, alcune notizie relative al soggiorno del pittore a Roma, e agli studi e ai progressi compiuti quale allievo dell'Accademia di Francia.

— Pag. 76.

R. A. Gallenga-Stuart espone le buone ragioni che fanno ritenere con ogni probabilità del Vannucci i resti mortali rinvenuti nella chiesetta dell'Annunciata a Fontignano in seguito alle ricerche della Commissione nominata dalla Riunione artistica perugina per cercare ed esumare le ossa del maestro.

— N. 5. 1° giugno 1902.

G. Fogolari scrive di un mosaico proveniente dall'oratorio di papa Giovanni VII in San Pietro a Roma e conservato gelosamente nel convento delle monache benedettine a Orte. Il prezioso monumento di cui esso faceva parte, restato intatto per nove secoli, fu smembrato nei primi anni del Seicento da papa Paolo V, e i frammenti trovarono ricetto nelle grotte vaticane, al Museo del Laterano, a Santa Maria in Cosmedin, a San Marco in Firenze. A questi frammenti, illustrati dal Müntz e dal De Rossi, viene ora ad aggiungersi la Madonna conservata ad Orte, ultimo resto di una *Visitazione* o di una *Presentazione al tempio,* che per le sue affinità con la Madonna dell'*Adorazione dei Magi* di Santa Maria in Cosmedin serve a confermare anche per quest'ultima la provenienza dall'oratorio di Giovanni VII, messa in dubbio dallo Schnase.

— N. 6. 15 giugno 1902.

A. Venturi riproduce e illustra la corona che appartenne all'imperatrice Costanza la Normanna, madre di Federigo II, e che, tratta nel 1491 dall'urna porfirea che nella cattedrale di Palermo racchiudeva il corpo della sovrana, è conservata nel tesoro della cattedrale stessa. Il Venturi ammette che essa sia opera d'artefici arabo-siciliani, ma ritiene con buone ragioni che questi dovettero ispirarsi a un modello venuto da Bisanzio. Nessuna delle corone eseguite in Occidente può ravvicinarsi a questa: al contrario essa ricorda specialmente nella sua forma semisferica il tipo delle corone orientali. Essa è un prodotto dell'arte romanica, vivificata dagli Arabi, ma influenzata dalle forme bizantine.

Le Gallerie nazionali italiane - Notizie e documenti. Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Roma, 1902.

Dei diversi scritti che compongono questo superbo volume si terrà parola ai lettori del *L'Arte* nel prossimo fascicolo, ma non posso tardare ad annunciare intanto qui la pubblicazione, attesa con sì grande interesse dagli studiosi d'arte d'ogni paese. E mi compiaccio di poter aggiungere subito che il volume mantiene alte le tradizioni della magnifica pubblicazione che è veramente motivo di meritato elogio per il Ministero della pubblica istruzione che la vuole non lesinando spese, per il prof. Venturi che la dirige con acume e con affetto, per gli autori che vi hanno collaborato con ottimi contributi, infine per la Unione Cooperativa Editrice e per la ditta Danesi che hanno anche questa volta curato la stampa e le riproduzioni del volume in modo da dargli quella splendida veste che gli permette ancora sotto tale aspetto di gareggiare con vantaggio con le migliori pubblicazioni che veggono la luce fuori di casa nostra.

Anche in questo volume, e in questo forse ancora più che negli altri, si riafferma l'indirizzo che il Venturi ha creduto di seguire nella compilazione del penultimo e di quello precedente. Infatti alle relazioni degli egregi direttori delle gallerie di Venezia, di Firenze, di Roma intorno ai tesori d'arte affidati alle loro cure, alla illustrazione fatta dal Supino della Raccolta Ressman passata al Bargello e a quella fatta dal dott. Bariola di un quadernetto di disegni da poco acquistato dal Gabinetto delle stampe di Roma, allo studio denso di ricerche del conte Filangieri di Candiola intorno alla Galleria Nazionale di Napoli, si aggiungono altre monografie che non hanno, è vero, lo scopo di esporre il lavoro fatto nel frattempo nelle gallerie dello Stato, nè d'illustrare oggetti che in quelle sieno raccolti, ma che in ogni modo alle gallerie si ricollegano perchè studiano monumenti pubblici, che, quale per un lato, quale per l'altro, hanno riferimento con opere raccolte nelle gallerie stesse e valgono a meglio lumeggiarle. Tale il poderoso lavoro del dott. Toesca intorno a *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, tale lo studio completo del dottor Hermanin su *Gli affreschi di Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere*, tale la monografia del dott. Fogolari sul pittore *Cristoforo Scacco da Verona;* tre scritti che con quelli del dott. Filangieri e del dott. Bariola ritornano a onore della scuola dell'arte medioevale in Roma e de' suoi allievi antichi e recenti.

Ma ciò che deve essere per noi ragione di vero compiacimento è che questo volume potrà provare una volta di più agli stranieri l'amore e la cura che fra noi da qualche tempo, anche da parte dello Stato, si porta agli studî storico-artistici; la serietà della nostra preparazione scientifica, e il desiderio di non restare secondi nello studio dell'arte nostra. Di questo, pensando allo stato miserando della cultura storico-artistica in Italia fino a pochi lustri fa, abbiamo il diritto di sentirci ragionevolmente orgogliosi e fidenti per l'avvenire.

Napoli nobilissima. Volume XI, fascicolo IV. Aprile 1902. Pag. 49.

STANISLAO FRASCHETTI: *Il monumento di Arrigo Minutolo.* — È uno degli ultimi lavori del compianto Fraschetti. Egli vi esamina con tutta diligenza il ricco sepolcro che il cardinale arcivescovo Arrigo Minutolo volle costruito nella sua cappella nel Duomo napoletano e vi distingue le diverse mani che al monumento prestarono l'opera loro. Il sepolcro che fu costruito nel 1402 o poco dopo fu finora assegnato all'abate Baboccio da Piperno, autore certo del meraviglioso portale del Duomo, ma il Fraschetti trova che esso non reca traccia della mano di quel maestro e che nemmeno appartiene a lui il disegno del monumento, come potrebbe lasciar supporre il fatto che fra gli esecutori figurano alcuni compagni del Baboccio stesso.

— Pag. 52.

A. Miola pubblica una sua conferenza intorno alle chiese di Napoli tenuta nel marzo u. s.

— Pag. 59.

A. Colombo scrive della nuova chiesa di Santa Maria della Sapienza costruita nel secolo XVII nella Via di Santa Maria di Costantinopoli in Napoli e con la scorta delle carte del monastero e di altri documenti, segue le vicende della costruzione della chiesa enumerando i lavori eseguiti nonchè le spese relative.

Rassegna bibliografica dell'Arte italiana. Anno V, n. 1-2, Ascoli Piceno, 1902. Pag. 1.

E. Mauceri pubblica qualche notizia d'archivio intorno a una famiglia di pittori pesaresi che lavoravano in Sicilia nel secolo XV. Codesti pittori sui quali il Di Marzo fornì qualche indicazione nella sua *Pittura in Palermo nel Rinascimento*, sono Gaspare de Pisaro e i suoi figli Guglielmo e Benedetto.

— Pag. 4.

E. Calzini illustra la chiesa dell'Annunziata in Ascoli Piceno, fermandosi a dire delle opere d'arte che essa ospitava un tempo: l'*Annunciazione* del Crivelli, oggi alla National Gallery di Londra; l'effigie di San Gia-

como della Marca, anch'essa del Crivelli, conservata nella Pinacoteca Vaticana, e su cui recentemente fu tanto discusso;[1] e un'altra pala del Crivelli con la Vergine, San Sebastiano, San Nicolò di Bari e San Francesco, ora perduta. Tra le opere che si conservano ancora oggi nella chiesa, sono degne di nota alcune figure di Cola dell'Amatrice, due tele dei fratelli De Magistris, gli stalli del coro (secolo XV?). Nell'attiguo convento si trova un grande e bell'affresco di Cola rappresentante la Salita al Calvario.

— Pag. 11.

E. Scatassa pubblica alcune notizie intorno a maestri sconosciuti, di cui parecchi urbinati.

— Pag. 16.

Recensioni della *Critique mystique et Fra Angelico* del BRUSSOLLE, del *Catalogo di Brera* del dott. CAROTTI, del *Tiziano* di GIORGIO GRONAU. Favorevoli.

— Pag. 18 e segg.

Bibliografia.

Rassegna d'arte. Anno II, n. 3. Milano, marzo 1902. Pag. 33.

A. Della Rovere prendendo argomento dal quadro di Carpaccio donato dal principe di Liechtenstein al museo civico di Venezia discorre della *Piazzetta* di Venezia e del suo stato prima che il Sansovino vi edificasse la libreria, confrontando le rappresentazioni delle *Piazzetta* quali risultano da questo quadro, dal *Panorama* inciso dal Reuwich nel 1486 e dalla veduta di Venezia del 1500, attribuita dal Morelli a Jacopo de' Barbari.

L'A. assegna senz'altro il quadro al Carpaccio, ma sembra che l'attribuzione non sia affatto sicura.

— Pag. 36.

Luca Beltrami prende in esame due disegni d'altari gotici (uno del Louvre attribuito senza fondamento al Pisanello, l'altro dell'Ambrosiana) nei quali egli ravvisa progetti d'altari per il duomo di Milano. Essi servono a dimostrare la condizione difficile in cui si trovarono gli artisti che lavorarono al duomo dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento obbligati ad « adattare l'opera loro ad un monumento che imponeva di continuare una tradizione medioevale, alla quale più non rispondevano il loro sentimento e le nuove tendenze dell'arte ».

[1] Vedi a questo proposito *L'Arte*, V, 104, col. 1ª e 2ª; 105, col. 1ª.

— Pag. 39.

Marcel Reymond rende conto favorevolmente dell'opera di PAOLO VITRY: *Michel Colombe et la sculpture française de son temps.* Paris, 1902.

— Pag. 42.

S. AMBROSOLI: *Un soldo d'oro inedito di Licinia Eudossia.* — È nel gabinetto mumismatico di Brera e differisce dalle due altre varietà conosciute, di cui si conservano rarissimi esemplari, perchè reca nel diritto il busto dell'imperatrice di profilo, invece che di faccia, e nel rovescio la Vittoria con la croce, rappresentazione comune ai soldi d'oro di quasi tutte le imperatrici di quel tempo.

— Pag. 45.

C. Ricci polemizza con un anonimo scrittore del *Faro romagnolo* intorno alle tarsie marmoree di San Vitale in Ravenna.

— N. 4. Aprile 1902. Pag.

Giulio Cantalamessa scrive delle opere di Federico Zuccari e di Battista Franco nelle cappella Grimani in San Francesco della Vigna a Venezia. Di Federico Zuccari c'è una pittura a olio, l'*Adorazione dei Magi*, recante la firma e la data 1564, nascosta fino a poco tempo da una tela di Michelangelo Grigoletti (1801-1870). Quanto all'affresco con la *Resurrezione di Lazzaro* che si trova sulla parete destra l'A. conviene con gli antichi e i recenti scrittori che l'attribuiscono al Franco, contrariamente a quanto lasciò scritto il Vasari che lo dette allo Zuccari. Molto probabilmente anche sulla parete sinistra doveva conservarsi un tempo un altro affresco di Battista Franco entro una cornice di stucco — simile a quella della *Resurrezione* — che oggi racchiude una iscrizione relativa al quadro del Grigoletti.

— Pag. 53.

O. Scalvanti descrive minutamente la chiesa di Sant'Angelo a Perugia e sostiene che essa non è un tempio pagano trasformato in chiesa cristiana, ma un battistero costruito nel secolo V a imitazione delle terme romane e pel quale furono adoperati alcuni materiali provenuti da qualche tempio pagano distrutto.

— Pag. 56.

Luca Beltrami riproduce gli avanzi della basilica di Santa Maria in Aurona in Milano ritrovati nel 1869 eseguendosi i lavori di costruzione della sede della Cassa di risparmio, e confuta l'opinione di Raffaele

Cattaneo che ritenne tali frammenti, manifestanti lo stile romanico già formato, riferibili al XII secolo. L'A. invece opina che quegli avanzi abbiano appartenuto alla chiesa costruita tra il 740 (anno in cui Aurona, sorella del re Longobardo Liutprando e di Teodoro, arcivescovo di Milano, fondò il monastero) e il 749 (anno in cui Teodoro fu sepolto nella chiesa) e che risalgono quindi all'VIII secolo.

— Pag. 59.

L. MARINELLI: *La loggia del Consiglio in Verona.* — La loggia fu assegnata finora a Fra Giocondo e a lui torna ad attribuirla con fondate ragioni l'A., contro l'opinione del signor Da Re il quale escluse che essa fosse dovuta al dotto frate e fece in proposito il nome di Antonio Rizzo.

Rivista italiana di numismatica. Anno 1902.

Serafino Ricci riproduce e illustra una medaglia del Filarete, testè acquistata per il Museo artistico municipale di Milano.

Codesta medaglia di cui un altro esemplare si conserva nel South Kensington Museum di Londra, reca nel diritto il busto e il nome dell'autore, Antonio Averlino da Firenze, e sul rovescio una rappresentazione simbolica in cui figura un uomo che fende con uno scalpello il tronco di un gran lauro dal quale escono numerose api, mentre dall'alto una faccia umana, come un sole, illumina la scena. L'A. dimostra come tale medaglia sia opera del Filarete, degli ultimi anni della vita dell'artista e ritiene che essa fosse dedicata a Galeazzo Maria Sforza, tenuto conto che il sole rappresenta forse un emblema araldico che ricorda particolarmente gli Sforza e considerato il carattere della rappresentazione del rovescio che simboleggia la fecondità e la gloria dell'artista derivante dalla protezione del principe.

La medaglia è importante, essendo l'unico lavoro che ci presenti il Filarete medaglista; era ancora inedita, perchè l'esemplare pubblicato dallo Heiss, oggi perduto, è soltanto una tarda riproduzione dell'esemplare di Londra, originale com'è quello ora acquistato dal Museo milanese.

ETTORE MODIGLIANI.

9.

Pittura.

J. B. SUPINO: *Fra Filippo Lippi.* Firenze, Fratelli Alinari, editori, 1902.

L'A., già noto per pubblicazioni fatte con molto studio e sempre con garbo toscano, ora ci dà una monografia su Filippo Lippi, bene lumeggiando la figura del frate a cui fu molto perdonato, perchè molto si fece amare per le sue tavole dipinte. Nello studio della educazione dell'artista, forse si potrebbe definir maggiormente la fonte a cui attinse, tenendo conto de' suoi rapporti col Pesellino; e nello studio dello spirito dell'arte del frate, sarebbe possibile di arrivare qua e là a conchiusioni meno assolute di quelle a cui giunsero Crowe e Cavalcaselle, che videro nelle sue opere troppa mondanità, troppa passione per la seducente vaghezza femminile. Filippo Lippo non ebbe mente elevata, ma ragionò, colorando i suoi quadri, con un gran buon senso, senza scrupoli e limitazioni dommatiche e astrazioni simboliche; e resta il pittore conventuale, che rappresenta la festa del cielo, come una cerimonia nel presbiterio o nel coro della chiesa del monastero. Egli non seppe dare idealità alle sue teste schiacciate e quadre, dal naso corto, dalle mani fanciullesche; solo le sue figure, che sembrano stare in ascolto sospettose, si rasserenano, quando un raggio della santità di fra Giovanni da Fiesole cade sulle loro fronti; e allora la grazia veste i corpi grassi e i volti non belli delle monache di frate Filippo. Non intendiamo con ciò di dire che il disegno del Supino non sia accurato; ma solo come in alcuni tratti mostri un chiaroscuro un po' forte, per essersi egli lasciato premer la mano dai precedenti biografi del celebrato pittore. L'A. descrive ogni cosa con esattezza, e tutto classifica con ordine, con rigore, tanto che da lui potevamo attenderci, alla fine dell'elegante scritto un elenco delle opere dell'artista, anche con la indicazione di alcune di cui non è fatto discorso, come sono quelle di Cassel, di Oxford, di Richmond, ecc. Evidentemente l'A. non ha avuto intenzione di compilarlo, bastandogli di avere fornito una chiara nozione generale della vita e delle opere del maestro; eppure sarebbe stato un buon complemento alla buona monografia.

A. VENTURI.

F. X. KRAUS: *Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee.* München, F. Bruckmann, 1902.

Con intima reverenza abbiamo svolto le ultime pagine scritte da F. X. Kraus, ed ora pubblicate postume, nelle quali lo spirito dello storico sagace lampeggia, e l'energia del suo pensiero si afferma, l'ultima volta.

Ancora il Kraus è ritornato sul grave argomento della storia della pittura medioevale, verso la quale; per avere, primo, degnamente illustrati gli affreschi di Sant'Angelo in Formis; egli ha meriti incomparabili: e noi dobbiamo raccogliere con rispetto le sue estreme affermazioni, frutto dello studio di tutta la sua vita.

Le pitture della scuola di Reichenau cui pure appartengono gli affreschi di Goldbach, attribuiti dal Kraus allo stesso artista che dipinse in San Giorgio di Oberzell,

mostrano il sopravvivere dell'antica tradizione cristiana quale potè essere trasmessa in quei luoghi per mezzo delle relazioni loro coi benedettini d'Italia.

Quivi, e in Roma specialmente, le forme iconografiche e stilistiche antiche perdurarono lungo tutto il medioevo: dal secolo VI sino a Pietro Cavallini una serie di monumenti pittorici dimostra il persistere e lo svolgersi continuato di una tradizione locale.

Tale il giudizio definitivo del Kraus il quale nelle ultime pagine tenta così di fissare le linee generali dalla storia della pittura medioevale.

Noi, memori del giusto precetto, formulato altra volta dall'A. stesso, di giudicare *caso per caso* le opere d'arte, onde risolvere l'intricato problema delle influenze bizantine e delle forme artistiche indigene, non sappiamo se le ricerche future confermeranno del tutto l'opinione del compianto storico, il quale, prima di lasciarci, ha voluto raccogliere e precisare chiaramente le convinzioni che il lungo studio e il grande amore gli avevano recate.

t.

A. WARBURG: *Bildniskunst und florentinisches Burgentum.* Leipzig, Hermann Seemann, 1902.

L'affresco di Domenico Ghirlandaio nella cappella Sassetti a Santa Trinita dove è rappresentata la scena dell'approvazione dell'ordine di San Francesco sotto un bel porticato aperto sulla piazza della Signoria, dirimpetto alla loggia dei Lanzi, male si può osservare nella poca luce della chiesa. Qui ne abbiamo delle luminose riproduzioni che ci dànno perfetti i ritratti dal vivo dei vecchi e dei giovani Sassetti, di Lorenzo de' Medici, che è fra loro come capo della consorteria, e dei suoi tre figliuoli, Giovanni, Giuliano e Pietro coi loro maestri, fra i quali primeggia il Poliziano. Ad illustrazione delle riproduzioni il Warburg dettò opportunamente un piccolo studio che servisse di complemento e di esemplificazione alle geniali teorie esposte dal Burckhardt intorno al ritratto nella Rinascenza. Ad una ad una l'A. determina le figure degli assistenti, fra i quali come precettori dei figlioli di Lorenzo riconosce Matteo Franco e Luigi Pulci poeti, e, citando delle caratteristiche descrizioni contemporanee, cerca di mostrare con quanta verità il pittore sapesse cogliere e riprodurre lo spirito di quella società di mercanti bonari e raffinati e gloriosi nel tempo istesso.

Importanti sono le notizie e i documenti citati e raccolti in appendice intorno alle statue votive di cera e alla loro fabbricazione in Firenze a proposito dei tre voti fatti porre da Lorenzo de' Medici in tre diverse chiese dopo la congiura dei Pazzi.

Il libro si legge con vero piacere.

FOG.

II.

Architettura.

LEADER SCOTT: *Filippo di ser Brunellesco.* London Georg Bell & Sons, 1901.

Già da molti si è lamentato che in questa elegante collezione dei *Great Masters,* accanto a monografie eccellenti, come il *Memling* del Weale, non manchino compilazioni affrettate e superficiali. Fra queste ultime potrebbesi, senza eccessiva severità di giudizio, collocare il volume che abbiamo sott'occhio: dove alla narrazione minuta dei fatti corrisponde un corredo troppo scarso e deficiente di giudizi e di osservazioni critiche; dimodochè il carattere dell'artista e dell'opera sua, e l'azione esercitata dal suo genio risultano lumeggiate insufficientemente e non senza inesattezze.

La bibliografia oltremodo difettosa dimostra la scarsa preparazione dell'A.: mancano fra altri i nomi del Geymüller, dello Stegmann, del Dohme, del Semper, del Frey, del Dehio; e quello persino del Nardini Despotti Mospignotti. In una monografia sul Brunellesco non doveva mancare l'onore almeno d'un ricordo a chi ebbe il merito di sfatare il racconto leggendario della costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore, quale era stato tramandato dal Vasari e dal Manetti!

Del Brunelleschi come scultore, l'A. si occupa assai leggermente, dedicandogli pochissime pagine dove più che altro ripete gli aneddoti ben noti; e dimenticando fra altro che egli fornì il modello per il pulpito di Santa Maria Novella. Circa la partecipazione del maestro all'altare di Pistoia, senza tener conto alcuno della frase significante dell'anonimo, che attribuisce al Brunellesco *certe figure d'ariento d'importanza;* l'A. s'attiene alla più comune opinione che limita la parte sua a due mezze figure di profeti. Ora l'ipotesi del Fabriczy che gli assegna invece le due figure intere ai lati estremi dell'ordine superiore dell'altare, se poteva non esser accolta dall'A., doveva almeno esser discussa. Ma l'A. confessa che l'opera capitale del Fabriczy non è venuta nelle sue mani se non quando il suo libro era quasi compiuto!

Ma i capitoli che concernono l'architetto sono quelli che maggiormente si prestano a critiche. Strane appaiono alcune affermazioni; e per lo meno troppo generalizzate alcune conclusioni a cui l'A. perviene. Che il Brunellesco trovasse l'architettura languente e sul punto di diventar una semplice arte meccanica, che esso bandisse dall'architettura ogni residuo del medio evo, che prima di lui non si avessero nell'architettura concezioni indipendenti dovute all'opera individuale di un artista, e che pertanto l'individualità in quest'arte sia il legato massimo lasciato dal maestro alla posterità: sono giudizi questi che avevano bisogno di dimostrazione, o che dovevano esser emessi con

qualche riserva! Nè l'A. si è formato un giusto concetto della influenza nella vita artistica del Brunellesco degli studi compiuti a Roma: la fede cieca prestata al racconto del Manetti l'ha, io credo, tratto in inganno a questo proposito. Si può ammettere che la vista dei monumenti romani affascinasse il maestro e fecondasse la sua fantasia: non si può dimenticare che prima di studiare a Roma l'antichità classica, il grandissimo architetto trovò a Firenze e nelle città vicine monumenti che attrassero la sua attenzione e il suo studio. Fare del Brunellesco nient'altro che un reinstauratore del classicismo è uno sminuire il suo genio: e dire che egli cacciasse in bando assolutamente il medio evo è un offendere la realtà delle cose. Spirito creatore più che imitatore il Brunellesco lasciò libero il proprio intelletto non legandosi a formola alcuna: ma trasse il bello e il buono ovunque lo trovò, dai monumenti classici come da quelli del medio evo, a Roma come in Toscana.

E. B.

12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

A. GOLDSCHMIDT: *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand: ein Denkmal frühchristl. Skulptur.* Strassburg; Heitz und Mündel, 1902.

Al valente ricercatore della storia dell'arte medioevale, ad Adolfo Goldschmidt, non è rimasta nascosta dietro una fitta grata che la cela agli sguardi, la porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio di Milano.

Creduta reliquia del santo patrono della città, dai pellegrini devoti era stata sì malconcia nelle sue sculture di cipresso intagliato, che nel 1750 si pensò di restaurarla completamente. Allora le formelle inferiori, ch'erano le più guaste, furono sostituite da altre nuove, ed i frammenti ne vennero deposti all'archivio capitolare: nelle lastrelle superiori, furono rifatte le teste alle figure decapitate; si nascosero in qualche modo i moncherini delle braccie mutilate; venne rimaneggiato il drappeggio, onde rendere meno assurda l'alterazione delle movenze; infine, si stese ovunque una vernice di color di bronzo: ed il restauro fu compiuto!

In tale stato, la porta potè essere giudicata opera del secolo IX; e l'antica tradizione, secondo la quale essa era quella medesima che Sant'Ambrogio aveva chiuso in faccia a Teodosio, non visse più che nel cuore dei fedeli.

Ora il Goldschmidt, partendo dall'esame dei frammenti conservati nell'archivio capitolare della Basilica, facendo astrazione dai gravi restauri degli altri intagli (va lodata assai la sua maniera di rappresentare graficamente le parti rinnovate), scorge qui nelle forme, nella composizione, e negli ornati, tali caratteri che confermano la tradizione antica e conducono a ritenere di qualche decennio anteriore a quella di Santa Sabina (c. 430) la porta della basilica ambrosiana.

Il misero stato di questi intagli li rende quasi inutili allo studio del variare delle forme artistiche, ma non impedisce tuttavia di ricavarne importanti considerazioni generali.

La storia di David, come egli uccise le belve, ammansò lo spirito malvagio di Saul, ed atterrò Golia, fu narrata sulle imposte del tempio quasi simbolo di Cristo trionfante del Male: anche fuori dei due grandi centri intellettuali, di Roma e di Ravenna, sullo scorcio del secolo quarto, la materia iconografica era adunque elaborata in allegorie ed espressa dall'arte. Davide che uccide Golia è assistito da un angelo alato quale pure si trova in un sarcofago delle Gallie: forse già esisteva il vincolo che l'età carolingia doveva stringere sempre più fra l'arte di Francia e quella dell'Italia settentrionale.

Non v'è ragione di ritenere che le porte di Santo Ambrogio non siano prodotto di arte locale, e ciò fa a noi rammentare l'ipotesi, già emessa dallo Strzygowski, [1] dell'estenza di una scuola milanese d'intaglio fiorita quando Teodosio ebbe fissata nella città la sede dell'impero, e decaduta poi rapidamente col sormontare dell'importanza politica di Ravenna.

Lo studio del G., condotto con mirabile sicurezza di metodo, riesce a collocare bene nel tempo un monumento di rarissimo pregio *t.*

[1] J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*. Wien, 1891.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

Due nuovi quadri di Ercole de' Roberti nel Museo del Louvre. — In questi giorni è stata pubblicata, in una nuova edizione, l'elegante catalogo del Museo Nazionale del Louvre, compilato dall'illustre suo direttore Georges Lafenestre e da Eugène Richtenberger. Tra le altre aggiunte, va notata quella relativa ai quadri che la baronessa Nathaniel de Rothschild lasciò per testamento alla grande istituzione francese. Intorno a due di quei quadri, indicati come di sconosciuti maestri della scuola ferrarese del secolo XVI, ci piace di richiamare l'attenzione degli studiosi. I due quadri formavano parte d'una stessa ancona d'altare, forse la fiancheggiavano o ne adornavano la predella, come lascerebbe supporre il fatto di vedere i due santi entro nicchiette. San Michele eroico, vestito come un antico guerriero, con l'abbondante chioma agitata dal vento; Sant'Apollonia, col bel rosso della tunica su cui cade l'ampio manto verde, dorato nelle parti in luce. Tutto ricorda il fare proprio del caposcuola ferrarese Ercole de' Roberti, il suo disegno fine, sottile e il suo colore smaltato. Si osservi la corazza del San Michele, che s'adatta alle sue forme, si calca sulle forme del suo tronco; così come nelle figure di Bruto e Collatino del frammento di cassone della galleria estense in Modena, e più specialmente nella figura d'uno sgherro nel disegno della collezione His della Salle nel museo del Louvre. L'atteggiamento del San Michele corrisponde con quello di un armigero nel disegno della *Crocefissione* del museo di Berlino; e la Santa Apollonia conserva il tipo muliebre dalle strette tempia della *Vergine in trono* della Galleria di Brera, finanche della donna che canta nel quadro del Salting a Londra. Tutto, del resto, corrisponde alla maniera di Ercole de' Roberti, le lumeggiature d'oro de' manti, la diligenza degli ornati, delle ageminature della corazza del San Michele, le piegoline strette delle sottovesti, quelle più larghe e spezzate delle sopravesti. Il San Michele tiene ancora dell'irta modellatura di Cosmè, maestro di Ercole; e la Santa può fare riscontro a quelle che assistono la Vergine nella grande ancona di Brera, a cui questi quadretti sono prossimi di forma e di tempo.

A. Venturi.

Una tavola della gioventù di Pietro Alamanni. — Il dipinto su tavola, che misura m. 1.24 di lunghezza e m. 0.67 di altezza era, a quanto appare, una predella d'altare della chiesa dei francescani a Monterubbiano delle Marche in provincia di Ascoli Piceno. Rappresenta in alto il Cristo in atteggiamento di benedire, seguito dai quattro evangelisti, e da un discepolo o apostolo.

A capo alla tavola in tre linee si legge la seguente iscrizione di carattere gotico:

Dī Sixti divina providentia Papae Quarti et die xxii nensis Februarii hoc opus fecit fieri Joannes... Francisci cum hac pacto, quod Guardianus et fratres sint obligati ex contractu dicere missam bis ebdomata || De rogatu Tutius Guardianatus fratris Mathei de Monte Rubiano. Petrus Alm̄' de Choetbei.

L'ultima parola, come si comprende, è molto importante, perchè significherebbe o il luogo natale di questo pittore alamanno o tedesco.

Che questa tavola sia opera del pittore, che gli storici della pittura e le cronache ascolane, chiamano Pietro Alamanni non pare si possa porre in dubbio[1] Chiunque l'ha osservata, come il cav. A. Anselmi, R. ispettore dei Monumenti delle Marche, e il cav. Giulio Gabrielli, direttore della pinateca di Ascoli Piceno, vi ha immantinente e con ogni certezza riconosciuto lo stile pittorico dell'Alamanni e del maestro di lui: Carlo Crivelli.

Vero è che gli altri quadri conosciuti e firmati di questo allievo del Crivelli recano il nome Alamanni,

[1] Amico Ricci (*Memorie storiche ecc.* I, 219) ricorda parecchie tavole eseguite dall'Alemanni per la chiesa di Monte Rubbiano.

Ercole de' Roberti: Sant'Apollonia, San Michele
Parigi, Museo del Louvre

ma sono posteriori alla nostra tavola, la quale fu da lui eseguita tra il 1471 e il 1484, epoca del pontificato di Sisto IV. E siccome la piena e indipendente operosità artistica dell'Alamanni, come i cronisti affermano, non ebbe principio che con l'anno 1489, così appare manifesto che questa tavola fu da lui eseguita sotto la direzione del maestro, di cui è agevole riconoscere la mano in quella viva ed efficace espressione dei volti, che gli era propria, e in quella accuratezza che l'Alamanni non pose nelle tavole posteriori, un po', per dir così, tirate via.

Il sopra citato Gabrielli in un articolo sulla *Tipografia ascolana,* inserito nel giornale *Il Piceno* del 5 febbraio 1893, ricorda che il primo libro stampato in Ascoli porta la data del 1477 e il nome dell'impressore *Golielmo de Linis de Alamania,* e aggiunge che questi si dovette stabilire in detta città, *advenis amicissima,* e che « potrebbe essere un suo figlio quel

Pietro Alamanni pittore sul finire del secolo xv, allievo del veneziano Carlo Crivelli, che ha riempiuto delle sue opere le chiese di Ascoli e dei dintorni. Il tempo, il cognome tratto dalla nazione originaria confortano questa congettura ».

Anche il cav. Giulio Cantalamessa non si mostrava alieno dall'ammettere che il cognome sia un nominativo significante *il tedesco,* e che il pittore (ritenuto ascolano, perchè operava in Ascoli, ma proprio senza alcun'altra ragione) fosse un giovane condotto con sè dal Crivelli, o chiamato da Padova o da Venezia, dove sappiamo dimoravano artisti tedeschi.

Ora questa tavola viene a confermare la opinione dell'uno e dell'altro egregio scrittore su questo pittore, il quale in uno dei primi suoi lavori, eseguiti nello studio e sotto la correzione del maestro, si segnò, com'era naturale, col nome di origine e vi aggiunse anche quello del paese nativo, per abbandonarlo poi in seguito, quando, acquistata una certa celebrità in Ascoli (che dovette considerare come sua seconda patria), volle italianizzare l'*alamannus* mutandolo in *Alamanni.* A sostegno di questa opinione conviene notare che, negli atti pubblici, nei registri, nelle cronache di Ascoli invano si cercherebbe un casato simile a questo.

CARLO LOZZI.

A proposito del dipinto del Perugino a Castelnuovo di Porto. — Intorno a questo dipinto che è ricordato fuggevolmente in un luogo del dizionario del Moroni, sfuggito ad altri, e sul quale una famiglia reatina possiede documenti preziosi, gentilmente offertimi, scrissi già nel *L'Arte* di quest'anno (pag. 39) offrendone una buonissima riproduzione; non mi sembra ora inopportuno correggere qualche lieve inesattezza in cui sono caduto per varie cagioni.

Non solo nella storia dell'arte merita un posto egregio questa famiglia millenaria (piu che semiromana, a dirittura romana per lunga stanza e per elezione), ma anche nella storia diplomatica e politica, e spero mi sarà dato agio di farne argomento di una compiuta monografia. Intanto a proposito di quanto scrissi è doveroso notare che l'A sormontata da una croce è la sigla di Antonio degli Effetti, solo in quanto essa è, pare, il monogramma antico della famiglia Degli Effetti, che la data della morte del più antico Antonio *ad sacrum bellum profectus* è l'anno 995, mentre la data della morte del secondo Antonio a Belgrado è il 1454. Più sotto mi è sfuggito un Andreas *senator* per un *senior*. Quanto al gruppo dei Tritoni esso fu donato al Museo Vaticano non da Giovanni degli Effetti nel secolo XVII, ma da altri della famiglia e assai piu tardi.

A. BELLUCCI.

Ricordiamo, con gratitudine, come l'avv. Stefano Marcucci, di Rieti, ci abbia offerto cortesemente l'occasione d'illustrare l'insigne opera d'arte sconosciuta fin qui; e segnaliamo, a titolo d'onore, quel gentiluomo, che non lascia cura di sorta, perchè l'affresco del Perugino sia conservato degnamente, come uno de' più bei titoli di nobiltà della sua casa. Speriamo ci sia dato agio presto di vedere e ammirare il dipinto, e saremo allora assai lieti di ritornare sull'argomento, ben degno invero d'interessare i lettori del nostro periodico.

Di recente, alli 13 di giugno, veniva meno l'ultimo rampollo della benemerita famiglia degli Effetti, il nobile signore Francesco degli Effetti Sonanti; e noi inviamo le nostre condoglianze al genero suo, l'avvocato Stefano Marcucci, che sa continuare le tradizioni della illustre famiglia.

A. V.

Antonello Gagini e l'altare di San Giorgio. — Varie genti abitarono Palermo sin dai tempi normanni, ma sopra tutte si segnalarono i Genovesi per le grandi ricchezze ricavate dai traffici nei quali erano abilissimi e per il fasto di cui amarono circondarsi nelle multiformi manifestazioni della vita e specialmente nel culto della divinità.

Prima ancora ch'essi erigessero — e ciò avvenne verso la fine del cinquecento — la elegante chiesa detta appunto San Giorgio dei Genovesi, ebbero una cappella dentro il convento di San Francesco d'Assisi.

Il Mongitore, a questo proposito, scrive che addì 23 marzo 1480 furono facoltati dal vicerè di Sicilia, Gaspare de Spes, a riunirsi colà in pia confraternita,[1] ma noi crediamo che da antica data vi avessero un altare[2] e che la cappella sia stata fondata nel 1472, come si rileva da un'iscrizione presso la sua porta, certamente contemporanea, dentro il chiostro, nel cui architrave in grandi lettere è inciso: CAPELLA MERCATORVM GENVENSIVM.[3]

[1] *Chiese e case dei Regolari.* Mss. della Biblioteca comunale di Palermo ai segni Qq. E. S. I., f. 551.

[2] Questa nostra congettura è fondata sul fatto che il quadro rappresentante Nostra Donna dell'Umiltà, dipinto nel 1346 da Bartolomeo da Camogli, oggi nel Museo Nazionale di Palermo, sino ai principî del secolo scorso era nel medesimo convento. Vedi DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI,* Palermo, 1880, vol. I, pag. 346.

[3] La porta presenta un carattere spiccatamente quattrocentesco ed ha acquistato una patina che la rende simigliante al bronzo. Sotto la iscrizione trascritta si vede, nel mezzo, la Madonna col Bambino, un po' bruttina, con una mano che sembra slogata, e verso gli angoli, San Giorgio che uccide il drago e San Giovan Battista. Il cavallo dell'eroe cristiano è pieno di spirito e così pure il santo cavaliere che, armato di scudo, trafigge con violenza il mostro, di forma strana, disteso interamente per lungo. La fanciulla, diademata, è in piedi e leva la mano in atto di sorpresa e di spavento. Nell'estremità superiore degli stipiti sono rappresentati, a destra San Lorenzo, modellato egregiamente, e a sinistra San Siro vescovo di Genova.

In cotesta cappella, ampliata poi e decorata riccamente,[1] dal *tetto ben lavorato*, come asserisce il Mongitore, *con figure diverse dipinte e toccate d'oro, che mostra la splendidezza dei mercadanti genovesi,*[2] ed ora ridotta ad antisacrestia della chiesa, o diremo meglio ad un oscuro magazzino, era il magnifico altare di San Giorgio che si vede oggidì in una sala del Museo Nazionale di Palermo.

Antonello Gagini: Altare di San Giorgio. — Palermo, Museo Nazionale
(Fotografia Brogi)

* * *

Gli scrittori d'arte siciliana sono stati quasi tutti concordi nell'attribuire tale scoltura ad Antonello Gagini;[1] anzi aggiungiamo che *ab antico* cronisti locali come il Cannizzaro[2] e il Mongitore,[3] basandosi forse su qualche documento o su di una seria tradizione del loro tempo, senza esitanza, l'avevano registrata fra le opere del celebre scultore.

Nel 1516 Antonello aveva eseguito, nella stessa cappella, un bellissimo sarcofago per il genovese Domenico Basadone, che ancora fortunatamente esiste incastrato nel muro, e questo fatto contribuiva a confortare il giudizio che non altri che lui fosse l'autore dell'altare.

[1] Da un documento (not. Formaggio, f. 1043 a 46, Archivio di Stato in Palermo) ricaviamo che, a 17 maggio VIII ind. 1520, i frati minori concedono alla nazione dei Genovesi la sacristia della loro chiesa per ampliare e decorare la cappella di San Giorgio.

[2] Op. cit., f. 552.

[1] Solo il Galeotti (*Preliminari alla storia di Antonio Gagini*, Palermo, 1860, pag. 131) ne dubita pur chiamando il lavoro degno di Antonello.

[2] *Religionis Christianae Panormi libri sex* Mss. della Biblioteca comunale ai segni Qq E. 36, f. 416.

[3] Op. cit., ibid.

A parte ciò, la iscrizione datata che si legge nella lista inferiore, sotto il grande altorilievo con la rappresentanza del San Giorgio, come anche il carattere eminentemente gaginesco del lavoro, non facevan per nulla dubitare intorno alla sua paternità, quando la recente scoperta del relativo documento è venuta a confermare il giudizio della critica.

Da esso risulta che il Gagini, addì 28 febbraio 1520, si obbligava col magnifico Battista Cattaneo, console della *nazion* genovese, e coi nobili Girolamo Botto, Cosimo Serra, Giovan Battista de Nigro e Bernardo Battaglia, a compiere una « ymago marmorea ipsius gloriosi martiris cum aliis ornamentis sumptuosis ».

Il contratto, che qui appresso riproduciamo, è anche interessante per il modo particolareggiato col quale fu redatto: vi sono indicate tutte le misure e gli accessori decorativi, di guisa che si ha quasi una minuta descrizione del disegno consegnato al medesimo notaio; ed inoltre vi si fa cenno di un'opera assai importante, che noi crediamo perduta, cioè a dire della decorazione compiuta dal Gagini per il celebre quadro dello Spasimo di Raffaello nella chiesa fondata da Giacomo Basilicò.[1]

I Genovesi trattarono Antonello liberalmente, ma non ebbero la scoltura nel termine di un anno e mezzo come era stato stabilito nel contratto. Era quello il tempo della massima operosità del geniale artista, quand'egli riceveva commissioni da ogni cantuccio della Sicilia e per giunta doveva attendere alla grandiosa decorazione della tribuna del duomo palermitano; pertanto, fra un indugio e l'altro, non riuscì a consegnare l'opera prima del 1526 allorchè era console dei Genovesi Iacopo Negroni[2] come apprendiamo dalla seguente iscrizione, cui dianzi abbiamo accennato:

Divo Georgio Januae patrono hoc sacellum dicatum et opus
Marmoreum consumatum est januensium mercatorum impensa
Et Iacobi de Nigrono tunc consulis cura post partum Virginis an. 1526.

* * *

L'altare si presenta con un apparato architettonico veramente originale e sontuoso, come si volle nel contratto.

Su di esso, nel mezzo, si leva un grande quadro con scoltura digradante dall'alto al bassissimo rilievo, e rappresenta la scena eroica dell'uccisione del drago. Qui pare che l'artista abbia voluto infondere tutta la forza drammatica dell'avvenimento ponendo sotto gli occhi un enorme dragone modellato irreprensibilmente con la bocca spalancata e gli occhi fuori dell'orbita, contorcentesi nello spasmo della ferita mortale. Il santo esprime una calma ed una imperturbabilità che quasi rasentano con la freddezza, e dal volto non traspare nè il coraggio nè la gioia del trionfo. Lo scultore nobile e gentile, uso a rappresentare nel marmo la soave e dolce mestizia della Vergine e degli angeli che le fanno corona, ci ha dato non un guerriero ardito e violento, ma un angioletto dalla personcina elegante con una bella massa di capelli ricciuti, vestito di lorica, che trafigge il mostro tranquillamente, senza alcuna trepidanza, con la sicurezza di chi fida nella vittoria.[1] Egli, ribelle a qualunque imitazione di soggetti analoghi nella scoltura del suo paese, non guardò nemmeno all'opera dell'ignoto autore della porta della cappella, e solo trasse ispirazione, come sempre, dal suo sentimento, oppure da qualche modello pittorico del tempo. Il destriero, quantunque non abbia quella plasticità ed eleganza che raramente si riscontrano in tal genere di lavoro, esprime bene lo spavento da cui è invaso alla vista del drago. D'altra parte, non si può essere molto rigorosi, e bisogna tener presente che il Gagini per la prima ed ultima volta, poichè non conosciamo altri esempi consimili, si provò a rendere in grande nel marmo la molto difficile forma di un cavallo, e date le difficoltà da superare, sembra che la prova non sia riuscita poi tanto infelice.

A questo proposito teniamo a far notare che l'opera in esame era destinata ad ottenere un effetto decorativo: ed avremmo da riprendere qualche menda ove volessimo analizzarla in tutte le sue parti. Così, per citarne qualcuna, la mano sinistra del San Giorgio non appare neanco finita, e lo sfondo della scena lavorato a bassissimo rilievo non ha la delicatezza di modellazione che si ammira spesso nelle opere minute

[1] Si è creduto generalmente che la grande decorazione con l'altorilievo settecentesco del palermitano Ignazio Marabitti, rappresentante San Luigi Gonzaga, oggi nel Museo Nazionale di Palermo, sia quella stessa della chiesa dello Spasimo. Ciò venne asserito per il primo dal Galeotti (*Notizie storiche del quadro dello Spasimo* nel *Giornale dell'Accademia Gioenia*, Catania, 1856, volume II, fasc. I; *Preliminari*, op. cit., pag. 43 e seg., 127 e seg.), il quale dichiarò di averne avuto notizia da un manoscritto ora perduto. A parte che cotesto scrittore abbia potuto esser tratto in errore, l'esame stilistico dell'intera scoltura ci costringe a non poterla ritenere come opera di Antonello Gagini. Vi si vede un'altra maniera di ornare, priva di quel carattere puro, genuino del Rinascimento; e tutto fa credere, così la tecnica come lo stile dei particolari, che si debba ascrivere ad un tempo più vicino, cioè alla fine del '500. Bisogna a tal'uopo considerare che proprio in quel torno il dipinto del sommo Urbinate dalla chiesa dello Spasimo fu trasportato in quella di Santo Spirito; niente di più facile, quindi, che la decorazione fosse stata rifatta così come la vediamo nel Museo Nazionale, senza le figure dei Profeti che, secondo il contratto per l'altare di San Giorgio, facevano parte del lavoro di Antonello Gagini. Ancora un ultimo argomento: se si salvò questa decorazione con le colonne e l'architrave, perchè tal sorte non ebbero pure le figure dei Profeti? E come si spiega che non vi si scorge la linea di attacco?

[2] Su cotesto Iacopo Negroni nulla sappiamo. Il Mongitore scrive solamente che nella stessa cappella, fra tanti sepolcri di mercatanti e di personaggi insigni genovesi, vi era quello di Iacobo de Nigrono con questa epigrafe: *D. O. M. Sepulcrum Iacobi de Nigrono quondam Augustini a Nativitate Domini 1560.* Vedi op. cit., f. 557.

[1] Il modellato, il vestito e la dolcezza infantile del viso ricordano la statuina di San Michele esposta nello stesso Museo Nazionale (Sala del San Giorgio).

dello stesso artista; in compenso però aleggia il suo spirito nell'atteggiamento pio e devoto della regale donzella inginocchiata e con le mani giunte nel fervore della preghiera, e più lontano ancora in quella coppia di guerrieri a cavallo che stanno a confabulare vivacemente presso la porta della città; o in quel gruppo di monaci salmodianti nella solitaria ed aperta campagna.

Il contorno architettonico del quadro è formato da un insieme di belle linee e di particolari che rendono pregevole l'opera d'arte. Le due colonnine corinzie collocate in avanti a guisa d'un tempietto e che sopportano un attico elegantissimo con l'imagine della Vergine col Bambino, la quale ricorda, quantunque non raggiunga il medesimo grado di bellezza, quella del monumento Xirotta in Santa Cita, e quel partito decorativo ai fianchi consistente in una serie di medaglioni con le figure di varî santi, riescono a costituire in armonica fusione un esemplare interessante della scoltura ornamentale del Rinascimento, e nello stesso tempo dànno la misura del gusto decorativo del valoroso artista siciliano. Dappertutto vi è grande profusione di ornati svariatissimi, a mo' di candelieri o di fiori o di bacche di frutta, notevoli per ricchezza ed equilibrio, malgrado non abbiano sempre il nitido taglio, il rilievo e la eleganza purissima di quelli del duomo chiesti a modello nel contratto.

I medaglioni ai lati rappresentano i santi Girolamo, Stefano, Giovan Battista, Cristoforo, Sebastiano e Lorenzo, ed offrono particolarità degne di studio. Non si possono noverare tra i più belli dell'artista, come, per citarne alcuni, quelli della Gancia, pieni di morbidezza e di eleganza: ma hanno anch'essi pregi non trascurabili. Bello specialmente il San Lorenzo, severo nella baldanza giovanile con la quale seppe affrontare il martirio, e che porta il solito simbolo, la graticola, sulla spalla; e notevole il San Giovan Battista dalla barbetta disposta con una certa cura, divisa nel mezzo, e coi capelli ricciuti e ben ravviati. Nel nudo del San Sebastiano, il così detto Apollo cristiano per la bellezza del corpo con cui è stato rappresentato nell'arte, vi è della durezza, come generalmente in tutti i nudi di Antonello, resi ossuti e qualche volta anche un po' stecchiti, ma dal volto del martire, che ha delicatezze muliebri, traspare la dolce rassegnazione del dolore.

In questo lavoro, alla stessa guisa di altri numerosi sparsi qua e là nell'isola, Antonello Gagini si dovette servire di aiuti, come lascia supporre qualche imperfezione che si nota esaminando attentamente alcuni particolari, ad esempio i due puttini seduti in alto sulla cornice con lo stemma della repubblica genovese.

Tutte le parti dell'opera corrispondono perfettamente col contratto, e solo vi mancano le tre balaustrate attorno al terzo gradino e altri due putti sulla cornice, che forse non furono eseguiti.

L'abito del santo e quello della regale donzella sono filettati in oro, e lo sfondo del paese è del pari colorato secondo il cattivo vezzo del tempo.

Quest'altare, degno del bel secolo dell'arte, dimostra ancora una volta come Antonello Gagini fosse non solo valente artefice d'imagini soavi, ma, nello stesso tempo, nobile e geniale decoratore.

G. Di Marzo. E. Mauceri.

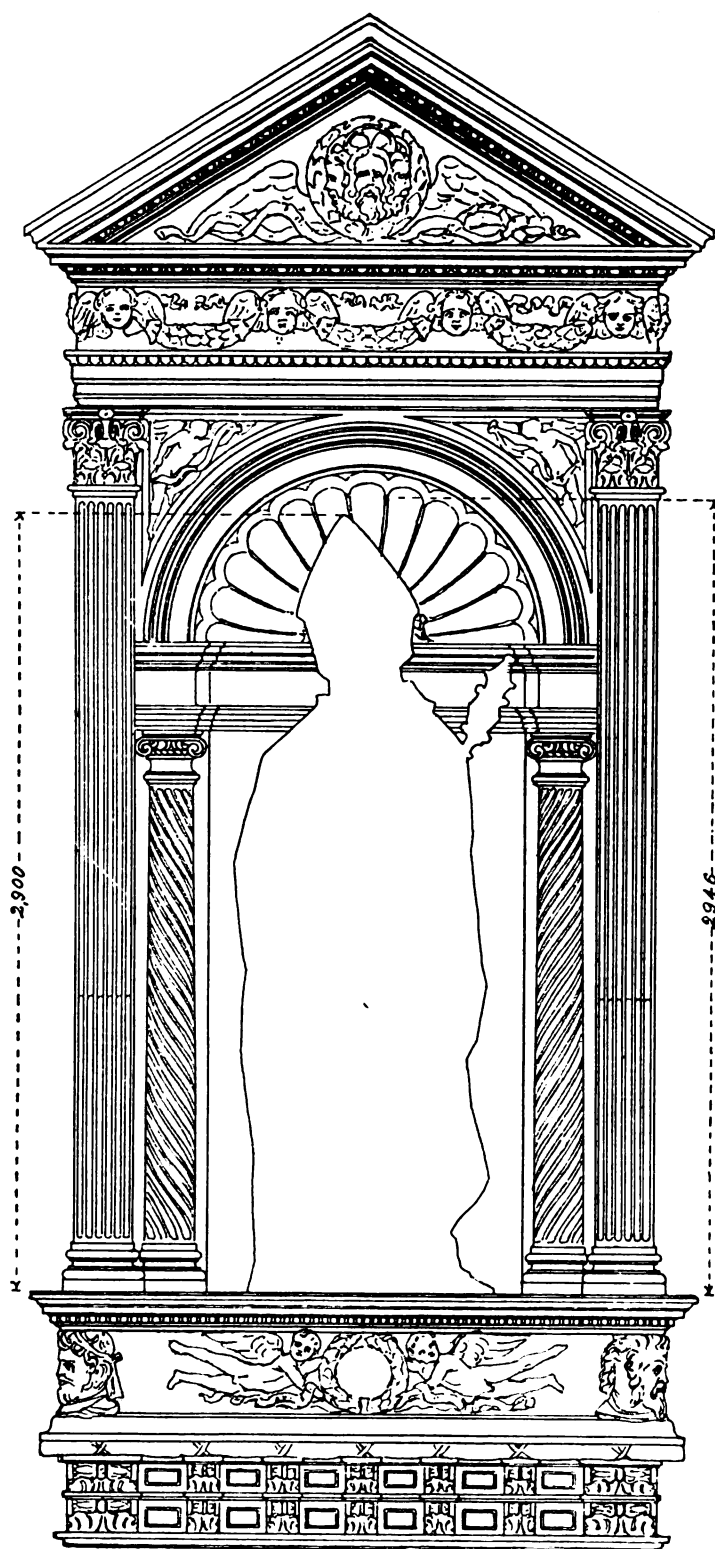
DOCUMENTO.

(*Dagli atti di not. Giovan Francesco Formaggio, an. 1519-20, ind. VIII, Reg. 2252, fog. 690 a 692*). Archivio di Stato in Palermo.

Die XXVIII februarii VIII Ind. 1519 (1520).

Cum magnifica nactio Januensium Panormi degentium ob devoctionem quam gessit et gerit erga gloriosum militem Georgium, congregato consilio per dictans nactionem in venerabili cappella dicti gloriosi santi Georgii predicte nactionis super eo quod deberet in dicta cappella fieri aliquod ornamentum in altare dicte cappelle fuit decretum nemine discrepante unanimiter et concorditer conclusum et determinatum quod in honorem onnipotentes et immortalis Dei et ipsius gloriosi militis Santi Georgii deberet fieri ymago marmorea ipsius gloriosi martiris cum aliis ornamentis sumptuosis etiam de marmore et altare et alia decencia ad predictam ymaginem, pro quibus complendis et fiendis fuit data cura et facultas infrascriptis magnificis et nobilibus, videlicet m^{co} Baptiste Captanio consuli, no. Hyeronimo Bocto, Cosimo Serra, Iohanni Baptiste Denigro et Bernardo Bactalgla, ut patet in actis curie consolatus Januensium die etc.; qui, volentes predictam deliberationem suum sortiri effectum, invenerint infrascriptum magistrum Antonellum Gagini, scultorem, qui obtulit se opus predictum perficere et complere modo, prectio et aliis quibus infra: procterea hodie, die pretitulato, prefatus magister Antonellus Gagini, presens coram nobis, sponte se obligavit et obligat eisdem magnificis et nobilibus Baptiste Captaneo Consuli, Hyeronimo, Cosimo, Johanni Baptiste et Bernardo stipulantibus eorum et nomine totius nactionis predicte, etp romisit eis facere, perficere et complere in dicta cappella predicte nactionis yconam unam cum altare et scaluni et aliis guarnimentis juxta formam cuiusdam designi per eum facti et eorum manibus subscripti, existentis in posse mey notarii; et hoc de bono et optimo marmore alao et maxime in li parti nudi di li figuri modo infrascripto, videlicet:

Item sia tenuto dicto mastro Antonello, et cussì promisi, fari lu altaru cum soy scaluni tuctu di marmora bonu, di altiza di palmi sey, et unu terzu lu sculuni sia supra l'altaru cum tri balugusti et dui scaluni subta l'altaru, la tavula di l'altaru sia di palmi septi et menzu di longitudini et larga palmi duy et menzu, lavurata cum soy cornichi justa la forma di lu designo.

Item sia tenutu fari la cona supra l'altaru di bonu marmoro ut supra, di largiza di palmi undichi da misurari da lu vivu di li pilastri di la parti di fora senza li sporti di li cor-

Disegno del tabernacolo d'Or San Michele
e della statua di S. Ludovico di Donatello

nichi, et altri palmi 15 da misurari di supra lu scaluni chi sta supra l'altaru perfino supra lu xuruni [1] chi sta in lu finimento di l'opera.

Item lu quatru di menzu serrà tuctu di unu pezo di marmora integru di altiza di palmi octu et largu palmi chincu di pilastru a pilastru, a lu quali chi haja [2] di sculpiri la figura di lu gloriosu martiri Sanctu Georgi accavallu cum so draguni di supta et la nimpha, tucti di tuctu rilevu cum quilli prospectivi secundu su' descripti in lu designu etiam di tuctu rilevu.

Item sia tenutu et cussì si obblica dictu mastru Antonellu fari li guarnimenti di dictu quatru zoè duy colunni tundi cum so soprachelu, [3] architravu, frixu [4] et curnichi; li quali colunni serràno di altiza designata in cappella, intaglati dicti colunni como si demustra in dictu designo; li quali colunni digiano exiri [5] fora di lu muru palmi dui di vivo senza li sporti di li cornichi, et in lu frixu supra dictu digia ipsu mastru Antonellu scolpirichi foglami como stano sgkizati in designo, di iu relevu et bontati como quillo sunno in lu lavuri di la matri eclesia.

Item supra li cornichi sia tenutu farichi la ymagini di la Intemerata Virgini cum nostru Signuri in li brazi [6] et soy serafini juxta la grandiza su' designati in cappella; et in lu fornimento di dicta opera lu Spiritu Sanctu cum soy serafini et xuruni di in capo justa la forma di lu designu, et allatu di dictu quatru, undi sta Nostra Donna, duy putini cum soy scuti in mano cum li armi di Sanctu Georgi.

Item sia tenutu fari duy guarnimenti allatu di lu dictu quatru di Sanctu Georgi comprisu in la largicza di li palmi XI cum soy pilastri et sey martiri di tuctu relevu in la forma chi suno li profeti di la cona di lu Spasimu et più relevati di la grandiza chi stano designati in capella cum duy putini assectati [7] supra li cornichi intaglati et lavurati justa la forma di dictu designu. E pirchè in lu designo suno designati dui mensuli, li quali nexino [8] di supra l'autaru, volino chi, plachendu ad ipsi magnifici, dittu mastru Antonellu sia tenuto fari dictu guarnimentu chi vaya [9] perfina in terra como quillu di lu Spasimo in la cappella di lu quondam magnifico Jacopu Basilico.

Item dicta opera sia tenutu dictu mastru Antonellu, et cussì promecti, farila di bonu marmoru, nectu, blancu di bonu coluri como è dictu supra, et magistrivilimenti facti, et chi digia avanzari la opera per ipsu facta in lu Spasimo, incomenzando di hora innanti et de continu lavurari perfina complita tucta dicta opera, la quali sia tenutu fari et expediri lu pluy prestu chi po, et ad alcius digia havirila expedita infra annu unu et misi sey, et quilla consignari blanca in sua potiga [10] et interveniri cum sua industria assectarili a lu loru locu in dicta cappella a dispisi di dicta nactioni et risicu di dictu mastru

[1] Fiorone.
[2] Abbia.
[3] Sopracciclo.
[4] Fregio.
[5] Uscire.
[6] Braccia.
[7] Seduti.
[8] Escono.
[9] Vada.
[10] Bottega.

Antonellu: altramenti contravenendu sia tenuto ad dapni, interessi et spisi et maxime sia licitu a dicta nactioni dicta opera fari expediri per altri, per quelli persuni alloru ben visti in qualsivogla locu et extra regnum.

Item supra ditti magnifici et nomine si obligano et promectino donari nomine nactionis et quilla obligandu per virtuti di la potestati alloru concessa in li acti di la curti di lu consolatu a dictu mastru Antonellu per lu prezu di li marmori, so magisteriu, industria et fatiga unzi chentu vinti, di li quali confessa haviri havutu unzi trenta per lu bancu di li magnifici Joanne Sanches et Benedictu Ram in cuntu di dicta opera. Item unzi 25 assectatu chi serrà l'altaru; altri unzi 25 facti et expediti li martiri chi vanno di custatu di la cona di Sanctu Georgi; item altri unzi 25 factu et assectatu lu quatru di Sanctu Georgi in dicta cappella, et lu restu complita tucta dicta opera et consignata impotiga ut supra.

Item, pirchì dictu mastru Antonellu si obbligau, promecti supra dicta opera et magisterio farila in omni perfectioni; et procedi da pacto chi, facta dicta opera et canuxutu [1] predicti magnifici dictu mastru Antonellu justa loru consientia [2] meritari alcuna cosa più da dictu prezu, tali casu ipsi magnifici justa loro consientia sianu tenuti et promectino darili tantu più quantu li parrà ipsu mastru Antonellu meritari. Que omnia promiserunt, etc.

Testes: Marianus Garganu, nobilis Antonius Lovoglo, Marianus Scardachi et dopnus Antonius Scardachi et Leonardus de Russo.

[1] Conosciuto.

[2] Coscienza.

Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. — La disputa sorta fra gli egregi studiosi dott. Fabriczy e dott. Marrai intorno al più probabile autore del tabernacolo di Or San Michele ove ora è il gruppo del Verrocchio, e intorno al tempo più probabile della sua esecuzione, non ha fatto, a mio giudizio, un passo innanzi anche dopo l'ultima risposta del dott. Fabriczy.

Col desiderio di portar la disputa sopra un terreno più solido, come è quello dei fatti e con la speranza di avviarla, così, verso la desiderata soluzione, riproduco il disegno (che debbo alla cortesia dell'architetto cav. Castellucci) con le rispettive ed *esattissime* misure, tanto della statua del San Lodovico che Donatello eseguì nel 1 23 per la Parte guelfa, quanto della nicchia che avrebbe dovuto contenerla.

Appare chiarissimo da questo disegno che, se la statua entra *materialmente* nel tabernacolo, *esteticamente* non ci sta; e non ci potrebbe stare, infatti, perchè la figura non campeggerebbe, come le altre statue nelle altre edicole di Or San Michele, entro la nicchia; non sarebbe in rapporto con il vuoto di essa; e perchè, infine, date le sue forme tozze — donde l'aneddoto vasariano — è impossibile non ammettere che Donatello non l'avesse, caso mai, collocata sopra un plinto, per uniformarla alle statue preesistenti, e per dare ad essa la necessaria e conveniente sveltezza.

Se così, come ho voluto fosse disegnata — col piccolo listello in bronzo soltanto, su cui si attaccano i piedi — la figura non è in rapporto col vuoto del tabernacolo, tanto meno sarebbe se si dovesse supporla rialzata da uno zoccolo qualsiasi.

Dobbiamo quindi concludere — e questo non è senza grande interesse per la storia e per l'arte — che quella edicola non fu eseguita per contenere il san Lodovico di Donatello: modesta conclusione di fatto, ma inoppugnabile.

I. B. Supino.

Nell'interesse dell'arte più che a mia giustificazione, premesse alcune brevi rettifiche a quelle che il De Fabriczy a lungo espose nella sua risposta [1] a quanto io riferii del nostro colloquio sul tabernacolo classico d'Or San Michele,[2] stimo bene di fare nuove considerazioni a conclusione, per me assoluta, dell'insorta vertenza.

Il De Fabriczy scrive: « Donatello, all'infuori del tabernacolo pel San Lodovico, non ne fece alcun altro per le sue statue in Or San Michele, come il dottor Marrai sostiene. Quello pel San Marco è un lavoro, accertato da' documenti, di Perfetto di Giovanni e Albizzo di Piero... Del tabernacolo per la statua di San Pietro (se essa pure è opera sua, e non piuttosto di Nanni di Banco) nessun documento ci palesa l'autore ». Il De Fabriczy, che toglie senz'altro questo secondo tabernacolo e anche la statua del San Pietro a Donatello, si è dimenticato del tabernacolo che il sommo scultore fece per il San Giorgio. Non io dunque sono incorso in una inesattezza scrivendo « negli altri tabernacoli, di poco anteriori, che (Donatello) fece per Or San Michele », affermazione giustificata dai due tabernacoli, del San Pietro e del San Giorgio, generalmente attribuito il primo a quell'artefice, opera di lui indubitata il secondo; ma è invece caduto in un'asserzione erronea il mio contradittore. Il quale avrebbe dovuto riflettere che, se anche si fosse avuta la certezza non essere di Donatello il tabernacolo del San Pietro, e io l'avessi ignorato, bastava l'altro alla mia argomentazione.

Su quanto il De Fabriczy scrive poi, benchè i suoi giudizi vecchi e nuovi ivi formulati circa la maggiore o minore collaborazione del Michelozzi con Donatello nell'opera del tabernacolo, non abbiano più, come vedremo, nessuna importanza, pur non di meno farò questa semplice osservazione. Avendo io poco innanzi scritto che « dalla rassomiglianza di alcuni caratteri stilistici del tabernacolo con quelli di altre opere del Michelozzi era indotto lo Schmarsow a riconoscervi la mano di lui in collaborazione con Donatallo », scri-

[1] *L'Arte*, anno V, pag. 46 e seg.

[2] *L'Arte*, anno IV, pag. 346 e seg.

vendo poi come fosse *l'opinione dello Schmarsow creduta probabile, per le stesse ragioni stilistiche, anche dall'egregio De Fabriczy,* io, implicitamente, gli aveva attribuito l'opinione che egli rivendica a sè nell'ultimo suo scritto pubblicato ne *L'Arte*, e che aveva già espressa nel 1894.

Ed eccomi ora al più grave appunto che, su tale proposito, mi vien fatto dal mio contradittore.

Nei suoi scritti, che si riferiscono al tabernacolo, a me noti prima del nostro colloquio o venuti a cognizione dopo, il De Fabriczy non aveva mai, è vero, espresso l'opinione che io gli ho attribuito, scrivendo che egli « ora (posteriormente a quegli scritti), in virtù dei documenti pubblicati, è di parere che tutto il tabernacolo sia opera di Donatello, poichè non si abbia notizia certa che questi, prima del 1425, già si fosse associato nell'arte Michelozzo ». Ma, ciò asserendo, non a quegli scritti io mi riferii, sì al nostro colloquio, del quale mi permetto di ricordare alcuni particolari circostanze, non per contradire il mio interlocutore, ma a schiarimento di quanto io scrissi.

Nel convegno avuto innanzi al tabernacolo, caduto il ragionamento sui caratteri stilistici delle sue parti ornative, io convenni con lui che soltanto le tre teste della Trinità, le due figure nei triangoli mistilinei ai lati della nicchia e i due mascheroni dell'imbasamento rivelavano il fare di Donatello. E tale mio giudizio era stato per lo innanzi più volte manifestato ad amici comuni. In tutte le altre parti ornative io ravvisava piuttosto il fare della scuola di Donatello e anche del Michelozzi, massime nelle teste del fregio e nei due putti che reggono la ghirlanda nell'imbasamento del tabernacolo. E per confermare tali giudizi coll'esempio prossimo di parti ornative scolpite dallo stesso Donatello, ci recammo a osservare quelle del tabernacolo di San Giorgio.

All'attribuzione di quelle parti ornative al Michelozzi non mi parve che il De Fabriczy fosse gran fatto propenso, ma che insistesse piuttosto a riconoscervi la mano di Donatello. Da ciò la mia conclusione che egli allora credesse il tabernacolo tutto di quest'ultimo artefice; e in tale conclusione mi confermava l'avere il De Fabriczy fatto per incidenza allusione al non aversi notizia certa che prima del 1425 Donatello e Michelozzo si fossero già associati nell'arte. A quanto il De Fabriczy oppone a tale mia asserzione, citando quel che della collaborazione dei due artisti nel tabernacolo classico aveva scritto nel suo articolo pubblicato dall'*Annuario Prussiano,* risponderò che io, narrando del nostro colloquio, non poteva riferirmi alla sua opinione espressa in quello scritto, poichè, come ebbi a dichiarare a lui stesso e ho ripetuto nel *L'Arte*, io non ne avessi allora cognizione.

Ad ogni modo, ora che il De Fabriczy tiene all'opinione, da lui più volte manifestata, che nel tabernacolo Michelozzo cooperò con Donatello, quanto io ne scrissi in contrario sia per non scritto. E voglia il dotto uomo avermi per iscusato se io, forse non perfettamente ricordandomi di quanto si disse nel nostro convegno, gli ho attribuito un giudizio che al postutto è il solo oramai che possa dirsi assolutamente vero.

Passerò sopra ad altri appunti, se più lievi, non meno futili o erronei, premendomi di venire alla vera questione che concerne precipuamente la controversia se il tabernacolo sia del 1423 o del 1463.

Il De Fabriczy, forse credendo che gli bastasse di avermi colto in fallo di erudizione critica con le sue rettifiche, non si è curato di confutare le ragioni da me invocate a sostegno della mia opinione. Io invece prenderò in esame quelle invocate da lui a favore della sua, certo nell'intima persuasione che sarebbero valse a confutazione indiretta della mia.

In ordine alla tesi da me sostenuta che il tabernacolo non poteva essere del 1423, gli dirò che la citazione da lui fatta di tanti storici è proprio fuori di luogo, poichè la testimonianza loro che poteva non riferirsi, come infatti non si riferisce, al tabernacolo del 1423, non aveva alcun valore, massime al confronto del documento che ci dà notizia dell'allogagione fatta a Donatello del tabernacolo per il San Lodovico dalla parte Guelfa. Se io negava che quel documento potesse riferirsi al tabernacolo ove ora è il gruppo del Verrocchio, non è egli evidente che la testimonianza unanime di tanti storici, mentre non poteva riferirsi al tabernacolo del 1423, doveva invece riferirsi a quello del 1463?

Ed è per me affatto incomprensibile come il De Fabriczy abbia potuto dal contesto del mio scritto indurre che io attribuissi il tabernacolo classico al Verrocchio, mentre vi ho espressamente dichiarato più di una volta che solo il sostegno del doppio ordine delle mensoline, conformandomi all'opinione dello Schmarsow, è di quell'artefice. E non so pure come il De Fabriczy abbia potuto indurre aver io negato affatto che il tabernacolo fosse di Donatello, quando invece mi sono limitato a provare che non poteva essere quello da lui fatto nel 1423 per il San Lodovico, e che doveva riportarsi al tempo in cui il pilastro d'Or San Michele fu dalla parte Guelfa ceduto al Tribunale di Mercanzia. Nulla io ho asserito circa l'autore del tabernacolo classico, avendo soltanto a corredo della mia tesi, riferito le opinioni altrui. Qual fosse allora la mia opinione sull'autore del Tabernacolo era del resto facilmente inducibile, e dirò poi quale sia.

Quanto alle altre due precipue ragioni dal De Fabriczy accampate per la data del 1423, a me pare che sieno l'una non bene invocata, l'altra non logicamente dedotta.

La prima è fondata sull'affresco di Masaccio in Santa Maria Novella. Il quale esempio viene dal De Fabriczy invocato sull'autorità del dott. Bode, perchè,

a giudizio di questo critico d'arte « l'affresco della Trinità offre una imitazione ossia redazione libera e semplificata, perchè adattata ai bisogni, all'indole del tema speciale svolto in pittura e non scultura, del tabernacolo d'Or San Michele ». Nel quale giudizio, affatto generico, il criterio storico delle influenze, ridotto a una specie di adattamento alquanto dottrinario, sta, se io non m'inganno, non poco a disagio. Poichè sia precipua norma di sana esegesi tenersi strettamente alle relazioni dei fatti tra loro, per iscrutarne le intime ragioni storiche.

Forte dell'autorità del Bode, il De Fabriczy non ci dà per parte sua nessuna ragione specifica che abbia efficacia di prova. Supplirò io, facendo un'analisi dell'affresco nei suoi peculiari caratteri architettonici in relazione non solo col tabernacolo classico, ma anche con opere architettoniche e scultorie coeve o non molto posteriori.

Non vi ha dubbio che nel tabernacolo d'Or San Michele e nell'affresco di Masaccio in Santa Maria Novella è, quanto al concetto generico, lo stesso motivo architettonico, massime per quell'accoppiamento di pilastri scanalati con capitelli corinzi a colonne con capitelli ionici.[1] Ma lo svolgimento di tale motivo è nei suoi particolari non poco diverso e con siffatti caratteri di forme evolutive nel tabernacolo che lo fanno molto distanziare dall'affresco per ordine di tempo.

Di pilastri scanalati, per quanto non di quella forma precisa, si hanno già esempi anche in opere architettoniche e scultorie dello stile così detto gotico, che si vede in esse di mano in mano trasformarsi per assumere alcuni elementi dell'architettura classica fin dai primordi del secolo XV. Ma è pur da riflettere che, se non erano ancora, quando fu dipinta in Santa Maria Novella la Trinità, costruiti nel portico degl' Innocenti i pilastri scanalati che vi si vedono, proprio della forma precisa di quelli dell'affresco, è peraltro quanto mai verosimile che il Brunelleschi li avesse già delineati. E Masaccio, che sappiamo aver dal Brunelleschi imparato prospettiva e architettura,[2] vedutone il disegno per il portico degl'Innocenti, è facile che abbia cercato di renderne il motivo architettonico con bell'effetto di prospettiva. A ciò presupporre m'inducono anche altre notevoli rassomiglianze tra l'affresco e il portico degl'Innocenti, rassomiglianze evidentissime e da non potersi credere fortuite, delle quali dirò poi.

Per i capitelli ionici non citerò quelli della scala nel pulpito di Santa Maria Novella e del parapetto fra le colonne del portico della cappella Pazzi, che potrebbero dar luogo a una questione di priorità, per quanto al mio assunto basterebbe il fatto che in quel torno di tempo i capitelli ionici cominciarono ad essere usati; ma posso recare l'esempio di quelli che sono nella scala del palazzo dei Conti Guidi di Poppi. In quella scala ai capitelli ionici del parapetto si accoppiano archetti trilobi, indizio tale, mi pare, da non lasciar dubbio che la scala è per lo meno dei primordi del secolo XV.

Ma per il confronto analogico dell'affresco col tabernacolo è anche da por mente agli altri elementi architettonici che in ambedue vanno congiunti ai pilastri scanalati e ai capitelli ionici.

Or bene, se anche si voglia non tener conto della forma alquanto diversa dei capitelli che sormontano i pilastri scanalati nelle due opere, e prescindere altresì dalla mancanza del frontespizio nell'affresco e dall'esservi invece della nicchia la volta a botte con lacunari, per le quali differenze potrebbe essere invocata la ragione dell'adattamento escogitato dal Bode, si dovranno peraltro tenere a calcolo i seguenti affatto opposti caratteri architettonici, che non si possono menomamente attribuire al pensato adattamento, ma sono invece da riferirsi a una più intima ragione storica, inerente all'evoluzione dell'arte:

1° Nell'affresco le colonne sono lisce, mentre nel tabernacolo sono tortili, precisamente come nell'edicola con identico motivo architettonico, attribuita al Michelozzi, che è nella chiesa dell'Impruneta, opera eseguita intorno alla metà del secolo XV, col primo esempio di grosse colonne tortili di quella forma;

2° Nell'affresco l'arco a tutto sesto s'imposta sui capitelli ionici coll'interposizione di una semplice cornice, mentre nel tabernacolo fra l'arco e i capitelli è una spiccata trabeazione, che ricorre tutto all'intorno nel fondo della nicchia. E un'identica trabeazione, per citare fra i molti un esempio che torna qui più a proposito, non solo è fra l'arco e i capitelli nel tabernacolo del Sacramento in San Lorenzo, opera di Desiderio da Settignano, ma ricorre tutto intorno nella volta a botte con lacunari, la quale ha pur tanta rassomiglianza con quella dell'affresco, salvo che in questa ricorre una semplice cornice, prolungamento di quella che sormonta i capitelli.

Per tali sue precipue e caratteristiche differenze dal tabernacolo, nel quale le colonne tortili e la trabeazione fra l'arco e i capitelli, di quelle forme, sono elementi architettonici di più tarda evoluzione, pare a me che il fondo dell'affresco di Masaccio invece di essere « una imitazione, ossia redazione libera e semplificata, perchè adattata ai bisogni, all'indole del tema speciale svolto in pittura e non scultura, del tabernacolo d'Or San Michele », offra invece segni manifesti che nessuna relazione artistica, nè storica si possa fra le due opere stabilire, per dedurne la contemporaneità, e tanto meno l'influenza dell'una sull'altra. La quale influenza, ad ogni modo, non potrebbe essere stata che dell'opera di minor perfezione

[1] Di un consimile accoppiamento si ha un bell'esempio nei matronei del battistero di San Giovanni.

[2] VASARI, *Vita di Masaccio*, in fine.

ed evidentemente di un minor grado evolutivo, cioè dell'affresco sul tabernacolo, come anche vorrebbe l'ordine del tempo; poichè, se ignorasi l'anno in cui fu dipinto l'affresco della Trinità, siccome esso è senza dubbio anteriore agli affreschi del Carmine, lasciati da Masaccio incompiuti per la sua andata a Roma, non è possibile riportarlo a un anno posteriore al 1424; e il tabernacolo per il San Lodovico fu compiuto non prima del 1425. Lo che invertirebbe affatto i termini del giudizio formulato dal Bode e accolto dal De Fabriczy.

Invece, se pure si crede necessario che vi fosse un'opera architettonica contemporanea, sulla quale Masaccio siasi dovuto modellare per il fondo del suo affresco, quando lo dipinse non si veniva forse costruendo il portico degli Innocenti, che offre alle sue estremità lo stesso motivo architettonico? E fra le tante opere, in cui fu poi ripetuto con molteplici varianti quel motivo architettonico (che ha il suo archetipo nell'abside del *Bel San Giovanni*) l'esemplare degli Innocenti offre appunto le maggiori analogie col dipinto, per la trabeazione sovrimposta ai pilastri scanalati senza frontespizio, per i tondi non interi nei triangoli mistilinei, per l'impostare degli archi quasi direttamente sui capitelli (corinzii peraltro, non ionici), senza cioè l'intermezzo di una peculiare trabeazione, e finalmente per la volta a botte (non dico eseguita, ma certo già ideata) nell'arcata d'imbocco alla via della Colonna.

La seconda ragione è tratta dall'edicola, già ricordata, dell'Impruneta, alla quale edicola io pure alludeva colle parole che « non si trovano (del Tabernacolo) opere consimili se non in un periodo molto avanzato di quel secolo ». Ma da quell'edicola a me pare molto arrischiato dedurre che il tabernacolo ne fosse l'ispiratore, anzi il modello. Strana è certo la conseguenza che il De Fabriczy trae dalle seguenti giuste premesse: l'edicola « *offre quasi la testuale ripetizione del tabernacolo di Or San Michele* (ed è vero), ma *le sue proporzioni, come pure l'esecuzione di certi particolari sono tanto inferiori a quest' ultimo* (ed è verissimo) *che non può sorgere alcun dubbio sull'avere servito di modello per l'altare dell'Impruneta, e non viceversa* ». Veramente, se egli avesse meglio riflettuto, senza prevenzioni tematiche, appunto dal fatto che nel tabernacolo si rivela un carattere di maggior perfezione di forme, che è quanto dire di maggiore evoluzione artistica, avrebbe dovuto necessariamente indurre l'opposto, proprio il *viceversa*, che l'edicola era anteriore al tabernacolo.

E a una conclusione affatto opposta a quella del De Fabriczy era io stato per l'appunto dapprima condotto dalla sola considerazione del maggior carattere evolutivo nelle forme architettoniche del tabernacolo, il quale non potendo essere del 1423, di necessità doveva riportarsi a un tempo posteriore alla convenuta cessione del pilastro di parte Guelfa al tribunale di Mercanzia. Il documento poi che ci dà notizia di quella cessione avvenuta definitivamente nel 1463 e fa menzione delle opere d'arte da rinnovarsi in esso, *ornamento*, *statua e stemma*, mi confermava in quella opinione in modo assoluto.

E a proposito di questo documento mi fo lecito di chiedere al De Fabriczy, a cui parve *ardita la spiegazione* da me data della parola *ornamento*, vorrebbe egli saperci dire a che mai può riferirsi quella parola, posta così innanzi alle altre due, certo perchè indicava un'opera d'arte di non minore importanza di esse e da doversi rinnovare prima almeno della statua? e quale opera d'arte, oltre alla statua e allo stemma, si ha nel pilastro, se non il tabernacolo? e a quale altra parte del pilastro meglio che a questa insigne opera d'ornamentazione può convenire quella speciale qualifica *ornamento?* Questo modo di argomentare non esce, parmi, dai limiti di una savia e bene oculata ermeneutica.

Nella certezza, che ora si ha dalle misure prese che la statua col plinto è più alta di alcuni centimetri della nicchia del tabernacolo, nel vuoto della quale non entra se non malamente senza il plinto, perchè giunge quasi a toccarne la sommità, di guisa che si è verificato pienamente quel che io ne scrissi in previsione « che la statua, se pure entrasse nel senso dell'altezza, del che dubito, nel vuoto della nicchia, non potrebbe ad ogni modo farvi un buono effetto »; e nella certezza altresì che il tabernacolo è posteriore al 1463, escluso perciò affatto il Michelozzi, è dato affermare che ne fu autore Donatello, ma che non tutte ne scolpì di sua mano le parti ornative. E a tenere per fermo che il tabernacolo fu opera sua, oltre la testimonianza degli storici che glielo attribuiscono, m'inducono le seguenti considerazioni.

A Donatello, che aveva scolpito il tabernacolo per il San Lodovico e che pei suoi tanti lavori in patria e in varie fra le più cospicue città d'Italia doveva esser tenuto in grande onore per la sua molta rinomanza, era naturale quanto, ben può dirsi, doveroso che si allogasse il nuovo tabernacolo, la cui sostituzione al preesistente erasi resa necessaria non solo per le ragioni dell'arte, ma anche massimamente per le contingenze politiche di quel momento storico della Repubblica Fiorentina. Chi allora n'era il supremo moderatore, e senza dubbio anche ispiratore ai propri fini della voluta ed imposta cessione alla parte Guelfa del suo pilastro al Tribunale di Mercanzia, ottenuta questa cessione, che portava alla distruzione di un'opera d'arte di uno scultore circonfuso di tanta gloria e sommo fra quanti allora ne vivessero, era di troppo fine accorgimento politico da non appigliarsi a quel savio partito di affidare a lui stesso l'esecuzione del nuovo tabernacolo. Troppa era già l'odiosità del fatto che si compieva contro la parte Guelfa!

In tutti gli altri tabernacoli di Or San Michele, fatta eccezione di due, [1] esiste, talora ripetuto, lo stemma delle singole arti. È dunque probabile che anche la parte Guelfa, come quella che, non essendo fra le arti, tutte le riassumeva nella sua potente supremazia nel governo della Repubblica, avesse fatto scolpire il proprio stemma nel suo tabernacolo quando essa nel 1423 era pur sempre in auge. E il documento che parla della convenuta cessione del pilastro di parte Guelfa al Tribunale di Mercanzia, dà la notizia che dovevano esserne remossi *tutti i segni* (*signa*), come scrisse prima il Franceschini e ripetè poi il De Fabriczy, cioè *tutti gli stemmi*, che esistevano nel pilastro, non il solo stemma che sovrastava al tabernacolo, per il quale stemma si sarebbe più propriamente usato il singolare *signum*.

Era impossibile che della parte Guelfa, di cui non soltanto si voleva menomata la influenza politica, ma si desiderava distrutto anche ogni visibile ricordo, si lasciasse proprio lì nel pilastro, del cui possesso veniva privata, uno dei massimi *segni*, il tabernacolo, opera sua, nel posto più distinto sulla faccia del monumentale edifizio, a testimonianza perenne della passata di lei potenza e grandezza nel Comune libero della Firenze medievale. Forse perche gli storici, anche contemporanei, cui fecero eco quelli del secolo XVI, scrivessero e ripetessero unanimi, riferendosi a quello del 1423 « il tabernacolo di Donato? » Oibò!

E Donatello, all'età sua di 77 anni, in quel momento evolutivo dell'architettura, e per un'opera così speciale d'ornamentazione, nella quale opera non poteva scapricciarsi a suo pieno talento, [1] era ragionevole del pari che naturale s'inducesse ad adottare forme di tanta purezza ed eleganza.

Dott. B. Marrai.

[1] In quello dell'Arte dei Medici e Speziali la Madonna, che è nel loro stemma, posta nella nicchia, lo rappresentava in modo degnissimo, senza che ci fosse bisogno di scolpirvene l'immagine in guisa assai meno decorosa. Per quello dell'Arte dei Beccai ignorasi perchè non fosse scolpito, come certo doveva essere, nella formella della cuspide.

[1] Pur nondimeno un segno caratteristico della sua tendenza a rompere ogni freno dell'arte si ha anche nel tabernacolo, in quelle due teste o mascheroni ai lati dell'imbasamento, motivo libero, che ricorda quello delle due teste accoppiate, in modo assai più fantastico e licenzioso, nei capitelli del tabernacolo dell'Annunziata in Santa Croce.

NOTIZIE VARIE.

Notizie di Germania.

Le pubblicazioni della "Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen„ di Lipsia, dal 1895 al 1901. — Fino dall'anno 1895 apparisce a Lipsia una pubblicazione annuale d'un valore così esimio per tutti gli studiosi della storia dell'arte e principalmente di quella dell'arte italiana, che veramente è tempo di dirne alcune parole in questo periodico. L'iniziativa i fondatori dell'istituto tedesco a Firenze, il professore Schmarsow a Lipsia ed i compianti Bayersdorfer e Lützov, ed adesso lo Schmarsow ne è l'editore con l'aiuto dell'Oettingen a Berlino ed in compagnia dei due segretari Kautzsch e Pallmann. Ogni anno apparisce una dispensa di presso che 25 tavole fototipiche di grande formato, per la maggior parte eseguite dal Bruckmann a Monaco, che si può acquistare per 20 marchi presso la ditta A. Twietmeyer di Lipsia.

Lo scopo della pubblicazione è di riprodurre delle opere poco note o fin adesso ignote di un valore rimarchevole per la storia dell'arte, appartenenti pressochè tutte all'epoca del grande sviluppo artistico, cioè dal Trecento al Cinquecento. Benchè la pubblicazione sia fatta in Germania, essa si occupa non meno dell'arte italiana che dell'arte delle regioni settentrionali. Devesi inoltre notare che accanto alle opere che presentano dei problemi nell'attribuzione o chiariscono certi punti della storia dell'arte, altre ne sono messe sotto gli occhi degli studiosi che attirano l'attenzione per la loro bellezza od il loro valore storico e generale.

Due delle sette dispense apparse fin adesso sono interamente dedicate ciascuna ad un maestro tedesco di grande valore, ma fin adesso ignoto o pressochè tale: la quarta allo scultore Hans Multscher di Ulma che eseguì il grande altare di Sterzing nel Tirolo, datato dall'anno 1458 e la quinta al pittore Lucas Moser autore della tavola d'altare a Tiefenbronn in Svevia datata 1431, una delle opere le più originali e il primo esemplare della scuola tedesca liberata dalle tradizioni medioevali. Gli altri maestri tedeschi riprodotti qui sono: Dürer, Holbein, Hans von Kulmbach oltre a diversi anonimi dei secoli XV e XVI. Di maestri fiamminghi ed olandesi si notano il Van Eyck, il Bouts, il Memling, Gerardo David, il Bosch, lo Scorel ed alcuni anonimi.

Ai maestri italiani è destinata la maggior parte della terza dispensa, trattante della galleria d'Altenburg presso Lipsia, e spazio non minore è assegnato ad essi nella sesta e nella settima dispensa. Ma anche nella prima quasi programmatica e nella seconda si trovano delle opere di grandissimo valore come la *Trinità* di Masaccio a Santa Maria Novella che raramente può essere ben vista nel posto oscuro che occupa fra due porte; poi due opere primitive interessanti per le loro

date, la pittura murale di Paolo de' Stefani dell' anno 1426 a San Miniato ed un tabernacolo fuori di Firenze datato 1416, verosimilmente opera giovanile dell'Uccello, la celebre *Adorazione dei pastori* del Baldovinetti datata 1462 nel cortile della SS. Annunziata (in quattro tavole), un ritratto virile (non la conosciuta testa d'un giovane pastore) a Hampton Court, attribuito con buona ragione al Giorgione, ed una replica della piccola *Sacra Famiglia* di Raffaello del museo del Louvre conservata nella raccolta del signor Ch. Roussel a Nanterre presso Parigi.

La terza dispensa consacrata al museo di Altenburg, di cui tratta lo Schmarsow nella sua *Zeitschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* (1897), pone sotto gli occhi una *Coronazione della Vergine*, di Bernardo di Firenze, un' altra dell' Orcagna, un *San Girolamo* con un compagno attribuito a Fra Filippo Lippi, un *San Giovanni Battista* ed una *Maddalena* che forse formavano gli sportelli d' una *Madonna* del museo di Berlino (n. 129), molte opere senesi, come un *San Giovanni Battista* di Simone Martini, una *Madonna* di Lippo Memmi, un'allegoria della Salvazione d'Ambrogio Lorenzetti, un dittico segnato da Pietro Lorenzetti. Per facilitare i confronti sono state aggiunte la *Nascita della Vergine* di Pietro Lorenzetti datata 1332 nell'opera del duomo di Siena e l' ancona a cinque partite di Simone Martini nell' opera del duomo di Orvieto.

Nelle due ultime dispense, la sesta e la settima, troviamo delle opere molto interessanti come diverse tavole d'Ambrogio Lorenzetti, nuovamente scoperte, l'*Incoronazione della Vergine* di Giottino in Assisi, degli affreschi ritrovati in Empoli ed attribuiti con buonissime ragioni a Masaccio, le pitture di Paolo Uccello nel Chiostro Verde e la sua *Crocefissione* di Ravenna, la grande *Crocefissione* di Andrea del Castagno ed il suo *Cristo sorretto da due angeli* in Sant'Apollonia, cinque tavole del così detto maestro della collezione Carrand, diversi disegni di Melozzo da Forlì, la Caterina Sforza-Riario del Botticelli (o piuttosto del Ghirlandaio?), un'opera giovanile di Baldassare Peruzzi che prima si trovava in un tabernacolo di strada ed adesso è conservata in San Giovanni de' Fiorentini a Roma, gli affreschi del Sodoma recentemente scoperti a Subiaco e finalmente una figura giovanile di Michelangelo del museo d'Amsterdam.

La sola enumerazione di queste opere mostra quali ricchezze sieno racchiuse in questa pubblicazione che è un vero tesoro per la storia dell'arte.

Dresda, maggio.

WOLDEMAR V. SEIDLITZ.

NOTIZIE DELL'EMILIA.

La demolizione delle mura di Bologna. — La questione che ha appassionato gli animi in questi ultimi mesi e che non è ancora del tutto spenta, benchè omai sia passata nel periodo dell'esecuzione, è la demolizione delle vecchie mura di Bologna, decretata dal patrio consiglio in seguito all'allargamento della cinta daziaria.

Non è valsa la nobile iniziativa di Alfonso Rubbiani che tante approvazioni raccolse di dotti, di poeti, di pensatori ed artisti, per conservare alla vecchia e turrita città la sua corona murale, mirabile ancora come una gloria di memore poesia: anche stavolta la volgare esaltazione del presente ha avuto ragione della storia e del passato, pur in mezzo a tanta luce di civiltà, ed oggi le vecchie e non ingloriose pietre che cinsero l'*alma mater studiorum* vanno ruinando nei fossati sotto l'azione del vandalico piccone, mentre con esse va scomparendo quella più vera e maggiore bellezza che il medio evo ci aveva tramandato intatta, e da cui ricordi e sogni si levavano cantando alle menti che sapevano e alle fantasie che ignoravano.

Questo il fatto lamentevole degno del più doloroso rimpianto, della più sdegnosa riprovazione di tutti gli spiriti eletti nei quali le memorie del passato rinnovano un sogno consolatore.

Ora due parole di storia.

* * *

Bologna ha avuto tre cerchia di mura: il primo recinto urbano a noi cognito risale all'epoca più prosperosa della dominazione romana, il secondo all'epoca barbarica, il terzo, quello durato fino ad oggi, al secolo XIII.

Sugli inizi del Dugento, il libero Comune bolognese che da tempo fioriva ed aveva esteso la propria dominazione nel contado, per la notevole affluenza degli scolari che da ogni parte d' Europa traevano allo studio, e per l'aumento non meno grande della popolazione, si accinse a protrarre la città al di là dei sobborghi, le cui estremità, dicono i cronisti, pareva già accerchiassero Bologna. Per tal modo nell'anno 1206, essendo Podestà Isacco da Dovara, fu scavata attorno ai borghi una fossa detta *circla*, la quale, se si eccettuino minime deviazioni è la stessa che ricinse la città fino ad oggi, e vi fu innalzato posteriormente il terrapieno. Nel 1238 essendovi timori di guerra, lo spalto fu munito di steccato o palancato in legno, palancato che doveva essere vigilato da appositi custodi, talchè se veniva asportato doveva esser rifatto a loro spese. Senonchè nel 1325 avendo i bolognesi toccato una grave sconfitta a Zappolino, si pensò di difendere e fortificare più validamente la città, in guisa che due anni appresso fu deliberato di sostituire al fragile steccato logoro per vecchiezza una più robusta costruzione in muratura.

La costruzione di dette mura fu per allora limitata dalla pusterla del Pradello alla porta di borgo Galliera, e da documenti di quel tempo si rileva che sulla fine del 1327 furon nominati soprastanti ai lavori, due frati,

Lombardino da Cremona, domenicano, e Giacomo da San Vitale, francescano. Molto probabilmente la direzione dei due frati fu puramente amministrativa, perchè nei mandati di pagamento degli anni 1328-29 si trovano i nomi di un maestro Pietro di Monteclaro, di un maestro Andrea Bonaccorsi, evidentemente gli architetti od i sovrastanti tecnici al lavoro. Ma quando, nel 1376, Bologna sorse a novella libertà dopo le signorie dei Pepoli, dei Visconti e della Chiesa, allora i cittadini sentendo il bisogno di fortificarsi maggiormente stabilirono di completare la difesa della città costruendo la cinta di mura in quella parte maggiore che ancora rimaneva sguernita. Tosto si intrapresero i lavori, e per questi vennero utilizzate le pietre ricavate dalla demolizione della fortezza che il tiranno Giovanni d'Oleggio aveva fatto costruire alla porta del Pradello; nel 1377 fu dato principio al tratto di mura che intercede fra porta Galliera ed il borgo di San Pietro e l'anno seguente all'altro, a monte della città, fra le porte Castiglione e di San Mamolo.

I costruttori furono, tranne poche eccezioni, maestri comacini: i libri di spesa che si conservano all'archivio di Stato parlano di certi maestri, Antonio Martini, Giacomo Brandeligi, Oriolo, Gherardo di Domenico, e ci dicono inoltre che il tratto di mura tra Porta San Mamolo e l'ex porta del Pradello fu innalzato nel 1383 da maestro Antonio di Vincenzo. Nessuno può certamente in questo grossolano lavoro sorgere il genio e l'impronta del grande architetto bolognese che pochi anni più tardi doveva innalzare il grandioso tempio di San Petronio e quel miracolo di eleganza che è il campanile di San Francesco, ma indubbiamente i mandati di pagamento del 17 novembre 1383 e 22 aprile 1384 dicono chiaramente che tale tratto di mura è opera dell'illustre arhitetto.

Nello spazio di tempo adunque che corre tra l'anno 1376 ed il 1384 fu condotta a termine la cinta muraria di Bologna, munita superiormente in seguito di bertesche e battifredi che le continue guerre e gli accresciuti i mezzi di offesa rendevano necessari per la difesa della città. Essa misurava 8875 metri ed era sormontata dalla merlatura, la cui demolizione incominciò nel 1588 sotto il Dattari, ma di cui rimane peraltro ancora qualche traccia.

Dodici erano le porte, ed una per il Naviglio: contavansi pure quattro posterle ogivali che furono otturate in tempi diversi per timore de' fuorusciti od altri motivi. Sopra ciascuna porta era sovrapposta una torricciuola a dongione coronato di verone, munito di merli e di sottoposte feritoie per lanciar dardi: questi dongioni, cinque dei quali rimangono tuttora, avevano un cassero esternamente a cavaliere della fossa, munito di ponte levatoio, come si può vedere nella Porta di San Donato, la più intatta e meglio conservata di tutte.

Sul principio del secolo XV, si lavorò a munire la cinta di trentotto bareccani o bilifredi in legname e pietra; nel 1417 maestro Enrico di Bartolomeo costruì una saracinesca alla grada dell'Aposa, e maestro Lollino murò l'antica porta di San Mamolo per costruirne una nuova munita di pilastri. Successivamente si resero necessarie varie riparazioni pei guasti prodotti dal tempo e dalle guerre, si ebbe quindi un racconciamento di esse intorno al 1494 ed altri posteriormente, finchè nel 1588 sotto la direzione del Dattari si atterrarono le merlature e quasi tutti i baraccani, rifacendo *ex novo* il tratto fra le porte Lame e San Felice. Così si giunse fino ai nostri giorni.

* * *

Questi brevissimi cenni che hanno tutta l'aria di una necrologia, valgano a far comprendere quale errore sia stato per la storia e per l'arte il provvedimento preso ed in parte attuato di demolire le mura. È doloroso che in mezzo a tanta luce di civiltà e di progresso invadente, non si sia ancora riusciti in Italia a salvare il patrimonio artistico dalle profanazioni della modernità irriverente. È doloroso ed è anche economicamente dannoso, perchè ciò che attrae il forestiero in Italia è precisamente quel patrimonio d'arte preziosissimo che tutto il mondo civile ci invidia e che viene ogni giorno più apprezzato e compreso

Ora si dice che la rappresentanza comunale quasi per conciliare le esigenze della modernità con i doveri verso la storia abbia deliberato di rispettare quel tratto di mura che è compreso tra le porte di Galliera e di San Donato, completandolo con la merlatura e con gli altri presidi guerreschi di cui fu primamente munito. Giova sperare che il fatto si avveri: ad ogni modo non sarà mai ripetuto abbastanza che i rinnovamenti edilizi vanno compiuti con intendimenti assai diversi da quelli del passato. Perchè non sono le sole gallerie, i musei, i grandi monumenti che suscitino ammirazione e commozione: bisogna persuadersi che la maggiore attrattiva delle città italiane è data dall'ambiente, dai pittoreschi particolari architettonici, dalla vita dei secoli andati, sorpresi quasi sul posto, da quella che il Sizeranne chiamava l'atmosfera estetica: cose tutte che non possono essere sostituite da qualche reliquia lasciata in piedi quasi come campione di ciò che fu o da qualche frammento debitamente numerato e catalogato nelle gelide stanze di un qualunque Museo!

Restauri ad edifizi antichi bolognesi. — Il Comitato per Bologna storico-artistica continua ad invigilare perchè i restauri che ogni anno si vanno eseguendo in questa od in quella parte della citta in occasione della tradizionale solennità degli *addobbi* siano condotti secondo la migliore regola di arte, col più rigoroso rispetto per tutto ciò che di antico e di pregevole ancora si conserva.

Il Comitato stesso, mercè il concorso del Comune, ha potuto promuovere alcuni restauri che ora andranno a compiersi: fra cui quello del piccolo ma elegante

portico della chiesa di San Vitale (secolo XV), dell'antico torresotto della via omonima e di una vecchia casa al n, 21 in via Begatto, tipo assai interessante, perchè completo, di abitazione borghese del secolo XIV.

Pure per iniziativa dei Comitato ed in seguito ad accordi coi proprietari, verranno completate le decorazioni in terra cotta, esemplare forse unico nella città, della casa n. 31 in via San Vitale. Inoltre è stato assegnato un concorso pel restauro delle pitture sotto il portico dei Servi; ma di ciò vi terrò informati in seguito.

La cappella di San Sebastiano in San Petronio. — Nella basilica di San Petronio si è compiuto di recente li restauro dell'importantissima cappella di San Sebastiano, nota ai cultori dell'arte come uno dei gioielli incomparabili che abbia prodotto la Rinascenza a Bologna.

Il rinnovamento della tinteggiatura generale, e la radicale trasformazione operata in questa cappella ne hanno fatto rivivere il primitivo splendore, sicchè il mirabile quadro di San Sebastiano d'ignota mano, ma indubbiamente lavoro di un grande artista della scuola ferrarese, appare ora nella sua luce migliore ed il meraviglioso postergale dei Marchi di Crema, rifulge nei suoi intagli ed intarsi finissimi di rinnovato splendore.

La superba vetrata a colori, opera attribuita al Cossa, è stata completata nella parte inferiore su tipi sincroni, con ottimo effetto d'imitazione. Direttore dei lavori fu il valente prof Alfredo Tartarini, al quale mando da queste colonne una meritatissima lode.

All'ufficio regionale. — In seguito alle dimissioni già da qualche tempo rassegnate dal prof. Raffaele Faccioli dalla carica di direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, il ministro Nasi ha nominato a sostituirlo il noto architetto prof. cav. Tito Azzolini. *u. b.*

NOTIZIE DELLE MARCHE.

Di alcuni quadri pregevoli a Pausula e a Fermo del Crivelli, di Andrea da Bologna, dei Vivarini, del 2° Lorenzo da Sanseverino, del Pagani. — Nel precedente corriere del novembre scorso ebbi a nominare Pausula per un paio di quadri che Durante Nobili vi operò. Adesso leggo nei miei appunti tolti sfogliando i libri dei Camerlenghi di questo Archivio priorale, che tale artefice fu adoperato anche a Macerata.

Infatti nella fine del giugno 1568 si ebbe fiorini 21 « per ultimo et final pagamento del Quadro dell'Annunciatione della Madoña da lui depinta et posta nella facciata del palazzo delli Mag^ci SS. Priori. » Tal quadro esposto alle intemperie non è giunto a noi. Il pittore nello stesso anno, il primo d'agosto, riceveva dieci carlini « per la sua mercede della doratura della sfera dell'Horiolo della Torre. » Così nel dicembre 1571 e nell'ottobre 1573 era occupato a riformare e rinfrescare degli scudi con le armi del governatore della Marca (Romolo Valenti) e del confaloniere di Santa Chiesa (Giacomo Buoncompagni) nonchè dipingere « 14 bastoni per li giovani vestiti a livrea per incontrare S. Ecc^a. » Egli allora abitava « in monte dell'Olmo » cioè Pausula, e convien credere che per accettare lavori così umili, non gliene fossero offerti di migliori e per l'età avanzata e per avere illanguidita la sua maniera, come già dissi.

Ma ora non è mio intento intrattenermi di lui, bensì di alcuni quadri che in Pausula si possono ammirare, mentre vi rimangono negletti e quasi generalmente ignorati.

Nell'angusta sacristia della chiesa di Sant'Agostino trovasi una tavola di Carlo Crivelli trascurata dai precedenti scrittori di cose d'arte, compreso il Bartolazzi che nelle sue memorie di Montolmo (1887) non ne fece parola. Questa tavola corrosa dietro da tarli, sì che n'è minacciata seriamente l'integrità, è già nota, (come le altre di cui son per dire) al Governo; ma non si decide ancora a curarne la conservazione. Benchè non rechi firma nè data, lo stile non lascia luogo a dubbio di sorta.

Presenta una Madonna seduta fra le nubi con Bambino sulle ginocchia in atto di volergli porgere il seno. La copre un manto a rabeschi col rovescio violaceo, il lembo listato d'oro e gemmato nel tratto che cinge il collo. Il capo, incoronato, è ricoperto da due lini sovrapposti, uno dei quali a frange e ricami. Il Bambino veste una camiciuola verdina senza maniche, stretta sul ventre da una fascia alla stessa guisa che l'autore usò in altri dipinti, come in quello posseduto dalla pinacoteca municipale di Macerata. Ma questo di cui tratto (di m. 1.27 × 0.85) ha una particolarità che non va ommessa. Un tardo pittore cinquecentista a empire il vuoto lasciato superiormente ai lati della composizione, chiusa da una corona di cherubini color di fiamma, v'introdusse due angioletti ignudi con le braccia conserte sul petto, i quali sebbene stonino per la diversa maniera, non iscemano il pregio del lavoro.

Nella stessa sacristia è appesa una tavola cuspidale [1] (m. 1.87 × 1.00) di Andrea da Bologna, oscuro pittore che lavorava sul fare giottesco, pare sotto la direzione di Lippo Dalmazio, costretto quindi, ancor giovane, a rifugiarsi nella Marca per la vita sregolata; se vero quanto ne seppe il conte Maggiori di Fermo.

In detta opera abbiamo ancora la Vergine seduta in attitudine di allattare il Pargolo, che si volge a riguardare. Il fondo, variato con impressioni geometriche sull'imprimitura a gesso, è dorato come la corona che

[1] La nomina il prof. B. MAGNI nel suo I volume di *Storia dell'arte italiana*, 1900. Ma egli trascurò il quadro precedente e tutti gli altri che sono per descrivere.

cinge l'effigie, le stelle di cui questa ha tempestato il manto e una luna falcata presso i suoi piedi, attributo che le diede il titolo e gran venerazione ai tempi delle Crociate.

Una scritta dice così: DE BONONIA NATUS ANDREA [*s fuit hic ope*] RATUS A. D. MCCCLXXII.

Una cancellatura ha fatto perire le lettere racchiuse fra le due linee, che si hanno invece in un polittico a 14 comparti con piccole figure, conservato nella biblioteca di Fermo coll'anno: *MCCCLVIIII.*

Colà, nella stessa stanza, possono forse assegnarsi ad Andrea le cinque tavolette con un Santo Pontefice, San Pietro, San Paolo, San Giov. Battista e San Cristoforo. Certa maniera di corrugar le ciglia sopra il naso negli adulti e di segnar le rughe della fronte, gli occhi tagliati acutamente a mandorla, i contorni in nero attorno alle vesti per meglio distaccarle dalla carne sul collo e sulle braccia, il modo di rappresentar l'acqua a strie ondulate con colore verdiccio assai stemperato sopra le parti immerse delle gambe del San Cristoforo, quale sul polittico si rivede nel corpo di Cristo che riceve il battesimo, mi sembrarono caratteristiche sufficienti per attribuire con qualche sicurezza ad una sola mano quei diversi dipinti.

Il medesimo supposi per una sesta tavoletta mostrante una graziosa coronazione della Vergine con un coro di angeli, più diligente e meglio conservata delle precedenti. In essa il Padre Eterno ha sulla fronte un ciuffetto di capelli rialzato come nel San Paolo, e le cornici e le fasce del trono sono tinte in rosso, secondo si riscontra in parti simili del citato polittico.

Altri più provetti e nella critica meglio sperimentati, controllino queste mie asserzioni, e vedano anche se, come ritengo, non spettino pure a codesto Andrea le otto piccole istorie sul martirio di Santa Lucia, che si veggono egualmente a Fermo nella canonica della chiesa omonima.

Molti anni addietro furono fotografate per ordine del Ministero, ma non si seppe a chi attribuirle; come incerti si è rimasti sull'autore di quella Madonna col Bambino poppante nel coro di San Domenico, che rammenta quell'altra del bolognese pittore, esistente in simile atteggiamento a Pausula.

Quivi nel coro d'inverno della collegiata di San Pietro, pendono tre dittici, riccamente ornati d'intagli alla gotica, della metà circa del quattrocento, che fecero già parte di un grandioso polittico a dieci riquadri. Il ricordato Bartolazzi li dice in buona fede del Crivelli, e riferisce che sotto di essi si leggeva una volta: *Hoc opus factum fuit tempore D.ni Iacobi Mari de Marano* (o Murano?) *Prepositi. 1462.*

Giusta ritenne l'anno scorso il prof. Giulio Cantalamessa, sembra che il lavoro si debba assegnare ai Vivarini, e a preferenza ad Antonio.

Nei primi due comparti si ravvisano San Niccolò di Bari pontificalmente vestito con i tre pani, e San Pietro con libro e chiavi. In altri due San Paolo e San Michele chiuso in una bella armatura di acciaio, col vessillo e lo scudo puntato a terra. Nel terzo dittico, mancante della metà inferiore, vedesi Santa Caterina con arco di ruota e palma, ed altra martire con simbolo che la mancanza di luce e l'altezza non permettono di riconoscere. I fondi come le cornici sono messi a oro: il disegno un po' duro, ma corretto; abbastanza intese le pieghe degli abiti; di solido impasto il colore.

Un bel trittico (m. 2.11 × 1.94) del secondo Lorenzo da Sanseverino, fa infine bella mostra nel coro suddetto. Che sappia, prima ch'io ne scrivessi nell'aprile dell'anno passato in un giornale maceratese, non era stato descritto ed era sfuggito allo stesso Lanzi, il quale volentieri avrebbe dovuto nominarlo, considerato che amò dirsi pausulano, quantunque nato e battezzato a Treia, vi trascorresse i primi dodici anni. Egli credette fosse vissuto un solo Lorenzo da Sanseverino, supponendo il primo (che col fratello lasciò la bella *Crocifissione* in San Giovanni d'Urbino e nel 1400 aveva già 26 anni) operasse ancora circa il 1470. Il Ricci, seguito da altri, dette il cognome di *Severina* al secondo Lorenzo così traducendo l'aggettivo *Severinas,* in cambio di severinate. Nel consultare i volumi del menzionato Archivio priorale di Macerata, sotto il gennaio 1500, ho trovata la registrazione di venti bolognini pagati: *Magistro Laurentio pictori de S. Severino pro residuo picturae,* d'uno o più pennoni, o stendardi. Il pittore vuolsi morto nel 1503.

Per tornare al trittico, dirò che è molto bene conservato; le figure, al solito su fondi d'oro, sono espressive, di accurato disegno che lascia scorgere lo studio del vero. Solo notansi varie durezze in ispecie nelle estremità, e il colorito un po' debole. Mi è corso il dubbio che l'artista imitasse il Crivelli, osservando nel partimento centrale che il Bambino tenuto in piedi sul ginocchio da sua Madre, veste la stessa camicetta recinta da fascia di altro colore, nella guisa usata da quel maestro. Pur l'intonazione delle tinte, i capelli trattati a cioccherelle quasi intagliate, e altri particolari, m'indussero nel sospetto. Il comparto a sinistra di chi guarda presenta il Battista in piedi, avvolto in un mantello grigio, con una mano sul petto, inchinato appena in atto di adorazione. Il suo volto emaciato, assai espressivo, anche pel colore più vigoroso, risulta il più bello fra tutti.

Dall'altra parte sta ritta la Maddalena col vasello d'unguento nella destra, mentre colla manca rattiene un lembo del manto rosso che ricopre la ricca veste attraversata sul fianco da aurea cintura. Nella testata finale è espresso Cristo per metà, ignudo e piagato e colle braccia distese in basso. Infine nelle due cuspidi laterali altre due mezze figurine di Santi.

Entro un minuscolo tondino del suppedaneo del trono, ov'è posato un pomo, scopresi la firma: *Opus Laurentii de S. Severino. 1481.*

Pietro Novelli: La Vergine col Bambino, S. Giovanni e S. Rosalia
Palermo, Museo Nazionale. (Fotografia Incorpora)

Sulla cornice si può ancora leggere: *Hoc opus fecerunt f. Piergentilis et Joannes Marinus pro quoddam relictum factum ab eorum antiquis.*

Nella chiesa di San Francesco (già Santa Maria in Castello) nel vano d'un finto organo donde per certa festività sino allo scorso anno si soleva calar giù, producendo sempre nuove scalfitture, è un quadro di Vincenzo Pagani (m. 2,00 × 1.65). Esprime la Vergine di volto soave su ricco trono maestoso, recante in grembo il Divino Infante e avente in piedi ai lati di San Pietro e San Francesco, sbarbato, colle stimmate, una crocetta e libro. Sul gradino del trono cosparso di varie frutta, due graziosi puttini fanno della musica. Il fondo è a paese variato da scogli, alberelli, una villetta e poi il mare.

In un finto cartellino, certo lasciato in bianco, un antenato un po' dubbioso segnò il nome dell'autore: *Vincentius Paganus* seguito da un punto interrogativo, più una croce e la data *1517*, quasi fosse quella della morte del pittore, anzichè dell'esecuzione del dipinto.

Macerata — CARLO ASTOLFI.

NOTIZIE DI SICILIA.

Esposizione di opere del Monrealese. — Credo bene di segnalare all'attenzione degli studiosi la mostra d'arte promossa dall'Associazione della stampa di Palermo, in occasione della prima Esposizione agricola siciliana, ed ordinata da una commissione speciale presieduta dall'on. senatore Principe di Scalea.

Per ora mi limito ad un cenno delle opere di pittura.

In un ampio salone detto del Novelli, sono stati raggruppati i migliori lavori esistenti in Palermo del valoroso pittore monrealese, con lo scopo di farne me-

Pietro Novelli: L'Annunciazione — Palermo, Museo Nazionale
(Fotografia Incorpora)

glio conoscere alcune doti pregevoli che lo distinguono dai suoi compaesani e, qualche volta, lo collocano in un posto superiore.

Pietro Novelli, simpatica figura di artista, nacque nel 1603 e morì tragicamente nel 1647. Egli è poco conosciuto fuori di Sicilia e talora erroneamente confuso con i pittori napoletani del suo tempo, forse perchè qualche volta, si rivela ispirato dallo Spagnoletto; ma secondo me, a torto, perchè, quantunque abbia un carattere stilistico oscillante fra varie influenze, come quella del Van Dyck, del Domenichino ed anche del Caravaggio, pur tuttavia imprime una nota propria nella rappresentazione e nel movimento delle figure.

Però, fra gli imitatori di costoro, il Monrealese riesce ad ottenere un gran merito, specialmente per quell'aria di energia e di dignitosa compostezza che sa dare alle belle teste dei suoi personaggi, piene di verità e di magistero di esecuzione, e tale che lo stesso Domenichino non sdegnerebbe di considerarle come sue.

Fra i dipinti esposti, quasi tutti di grandi dimensioni, provenienti dalla raccolta del Museo Nazionale, da chiese e da case private di Palermo, meritano di esser segnalati alcuni, che hanno una caratteristica ben determinata e fanno onore al maestro: il resto è costituito da qualche lavoro giovanile e da altri di scuola.

Di carattere vandyckiano è il quadro del Museo Nazionale rappresentante la *Madonna col Bambino fra San Giovan Battista e Santa Rosalia.* Il Novelli, molto probabilmente, conobbe il grande pittore fiammingo nel tempo della sua dimora in Palermo, e forse non fu estraneo alla commissione datagli del bellissimo quadro della Madonna del Rosario nell'Oratorio dello stesso nome in San Domenico, del quale il pittore monrealese era confrate.

Ma due grandi tele formano la maggiore attrattiva della mostra, ambedue provenienti da Casa Professa, dei quali con dispiacere non posso dare, per ora, una riproduzione: *I santi eremiti nel deserto,* un lavoro pieno di vigoria realistica che può stare benissimo a lato del *San Benedetto* di Monreale, e *San Filippo d'Argirò che esorcizza un energumeno;* i quali quadri insieme con l'*Annunciazione,* ricca di colore, e con la *Santa Maria Egiziaca* del museo Nazionale, ispirata dalla *Comunione di San Girolamo* del Domenichino, ci conducono al tempo del completo sviluppo dell'artista.

* * *

Il Monrealese dedicò gran parte della sua attività alla decorazione di varie chiese di Palermo e di fuori e, come frescante, ebbe forse un merito maggiore che dovrebbe esser valutato. Nuova quindi, e di notevole interesse è la raccolta fotografica degli affreschi figurante nella mostra, coi quali il Novelli si palesa più originale, oltre che franco e vivace compositore.

Come saggio do intanto ai lettori de *L'Arte* la riproduzione di un affresco della chiesa del Cancelliere.

Palermo, giugno — E. MAUCERI.

Pietro Novelli: Vestizione di un benedettino — Palermo, Chiesa del Cancelliere
(Fotografia Incorpora)

ADOLFO VENTURI, *Direttore* - ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

RICORDI DI UN VIAGGIO ARTISTICO OLTRALPE

La galleria Kaufmann in Berlino.

RA le private della grande capitale germanica occupa, com'è noto, un posto dei più eminenti, sta in prima linea anzi, per quanto concerne le antiche scuole fiamminga e tedesca, la raccolta del segretario intimo prof. Riccardo von Kaufmann. È ben degna quindi di un esame particolareggiato in questi ricordi, tanto più che un decoroso catalogo serve a richiamarne alla mente i più scelti fra i 120 e più dipinti di che si compone.

Giova osservare in primo luogo che la raccolta è sorta in un numero di anni relativamente limitato e che alla sua formazione hanno presieduto criteri propriamente moderni, cioè furono ricercate con costante predilezione le opere dei maestri rari del Settentrione, appartenenti al XV e al XVI secolo ed esclusi in modo assoluto quelli dei secoli posteriori. Rigore di purismo, codesto, forse eccessivo, ove si consideri che gli autori antichi in una raccolta sogliono ricevere maggiore rilievo nella espressione del loro carettere ove si vedano contrapposti ad altri — per pochi che siano — appartenenti agl'indirizzi dei tempi posteriori.

Comunque sia, volendo ora procedere con un certo ordine nell'esame della galleria Kaufmann conviene distinguere preventivamente i diversi gruppi di pittori ai quali ha attinto. E sono: gli antichi Fiamminghi, gli Olandesi primitivi, i Tedeschi del Nord, quelli delle regioni renane; fra gl'Italiani poi: i primitivi, da Duccio a Giovanni di Paolo e Lazzaro Grimaldi, e quelli del fiore della Rinascenza dal Botticelli a Gian Battista Moroni e al Tintoretto.

Gli Oltremontani del Quattrocento e del principio del Cinquecento.

Se non ci è dato addurre qui degli esempî dei sommi capiscuola, i fratelli Uberto e Giovanni van Eyck, ci si presenta in primo luogo un ritratto che porge sensibile relazione col loro fare, ed è quello di un uomo magro e allampanato, mirabilmente modellato, e condotto con una finitezza di esecuzione caratteristica pel suo autore, quel Ruggiero van der Weyden, che fu degno seguace di Giovanni van Eyck, minore di lui di nove anni soltanto, stimato il più insigne artista fiammingo dopo i fratelli van Eyck medesimi. A giudicare dal numero dei quadri di lui, sparsi in molti luoghi, la sua attività deve essere stata grande, massime nel campo della pittura religiosa, e la sua influenza sensibile in molte produzioni della scuola. La disposizione alla pittura dei ritratti certamente non gli fece difetto, come non si rinnega dal più al meno negli altri artisti della scuola, scrupolosi osservatori della natura. Nullameno i suoi quadri di singole effigi, dal vero, sono fra i più rari, e quello del

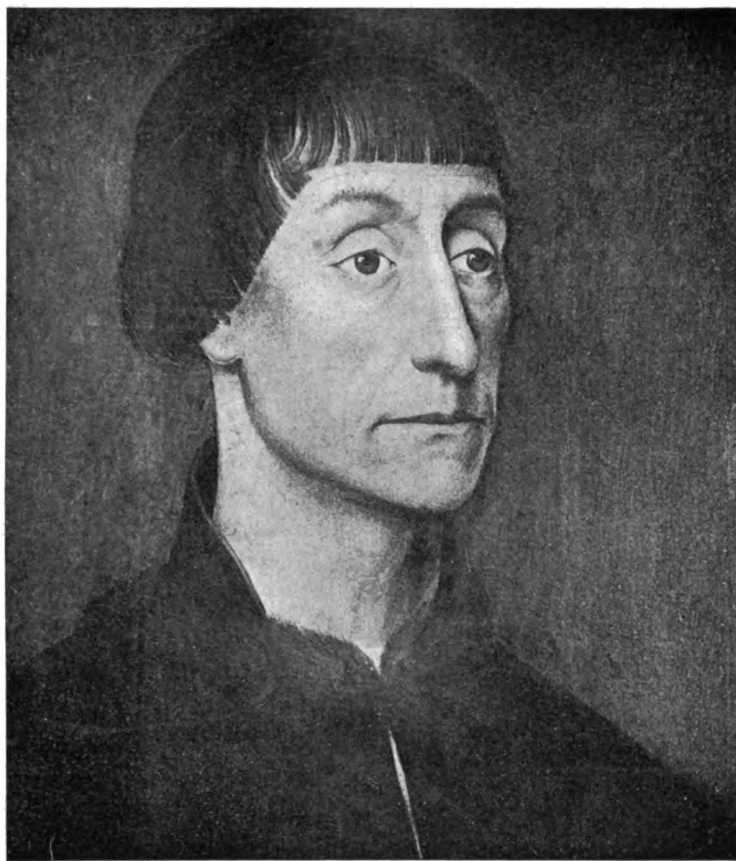



Fig. 1 — Ruggiero van der Weyden: Ritratto d'ignoto

sig. Kaufmann, riprodotto nella unita fig. 1, è da stimarsi un capo degno di figurare in qualsiasi cospicua galleria, per quanto sia rincrescevole che manchino i dati per istabilire chi sia il personaggio rappresentato. Più fortunata per questo verso la regia galleria di Berlino, che annovera nella sua ricca raccolta di antichi fiamminghi un ritratto di Carlo il Temerario, il noto duca di Borgogna, per mano dello stesso Ruggiero. Il quale poi trovò modo d'introdurre la imagine del duca stesso anche sotto le sembianze di uno dei Re Magi in un pregiato trittico della pinacoteca di Monaco.

Un fatto strano, per quanto bene noto, e che emerge anche dal catalogo dell'amatore berlinese, è quello della ragguardevole quantità di artisti fiamminghi di cui non si conosce il nome. Parecchi furono in tempi passati confusi con gli antesignani della scuola, e solo di recente vennero classificati più esattamente, mercè le più severe indagini della critica, a seconda delle loro qualità peculiari e denominati poi in relazione ai soggetti delle opere loro più rilevanti, ossia dal luogo dove queste si trovano. Fra siffatti pittori contasi il così detto *Maestro di Flémalle,* così chiamato in grazia del suo capolavoro, un trittico dell'abbazia di Flémalle, presso Liegi ora conservato solo in parte nella pubblica galleria di Francoforte al Meno. La sua attività, secondo il catalogo della galleria reale di Berlino, dove si trova pure un suo quadro su fondo d'oro rappresentante la Crocefissione, si estende incirca fra gli anni 1430 e 1460 e mostra la derivazione da Giovanni van Eyck e da Ruggiero van der Weyden. Stando ai tratti caratteristici risultanti dalle sue opere maggiori, i conoscitori di Berlino sembrano d'accordo nell'assegnargli una tavola con una figura di Maddalena dolente nella raccolta Kaufmann. Non è che una parte di un'opera a vari riparti, cioè un'anta d'altare, che, a quanto viene riferito, ha il suo riscontro in un San Giovanni appartenente ad una collezione privata di Parigi. Ciò sapendosi, non sarebbe savio consiglio da parte dei rispettivi proprietarî di accordarsi in modo che uno solo rimanesse possessore delle due tavole? È troppo evidente che la figura della Maddalena accennata, in atto di pietosa compunzione, rivolta dal lato sinistro, dà un'idea incompleta di quello che il suo autore voleva esprimere; che se anche è venuta a mancare la parte centrale, dove sarà stata espressa la scena del Redentore morto, la figura della dolente troverebbe un certo equilibrio a riscontro di quella corrispondente del San Giovanni.

Il maestro di Flémalle è tale pittore che si distingue dal suo maestro Ruggiero per una maggiore nobiltà di tipi nelle sue figure per certi speciali effetti di luce; le sue due pregiate imagini della Madonna e di Santa Veronica, avanzi del trittico dell'abbazia rammentata, sono fra le cose più scelte in fatto di autori fiamminghi nell'istituto Städel di Francoforte.

Un altro innominato è chiamato il *Maestro del S. Egidio,* in grazia del principale suo lavoro, un dittico con istorie allusive a detto santo. È un nuovo esempio del come le opere di quelle regioni andarono spesso smembrate; poichè una parte del dittico oggi appartiene al signor Steinkopf in Londra, l'altra è quivi conservata nella Galleria Nazionale. Il soggetto di quest' ultimo non può fare a meno d'impressionare chi lo osservi. Vi si vede cioè il santo patrono della città di Edimburgo, in quella, che ricovera presso di sè un daino, perseguitato da cacciatori. Una freccia, destinata al daino, ha invece trafitto la mano destra del santo. Inginocchiato davanti a lui, come per implorare il suo perdono, un giovane signore riccamente vestito. Il tutto nell' ambiente di un esteso paesaggio.

Fig. 2 — Maestro del S. Egidio: La Presentazione al Tempio

Di questo stesso artista il nostro mecenate berlinese possiede due tavolette rappresentanti, l'una la Fuga in Egitto, l'altra la Presentazione del Bambino nel tempio. Della seconda vuolsi qui riportare il facsimile nella unita fig. 2, come quella che offre un singolare, inaspettato richiamo dell'arte italiana nello sfondo architettonico, inteso a rappresentare l' interno del tempio dove ha luogo la sacra cerimonia. Che nelle linee e nei riparti architettonici infatti domini il più schietto gusto del rinascimento italiano, ciascuno vede da sè; non a tutti invece sarà noto che codesta esedra a forma di grande nicchia, con le pilastrate lungo i fianchi dell'ambiente e col candelabro nel mezzo, sono altrettanti motivi tolti e copiati di peso da una composizione del grande architetto Bramante. Rimane memoria della medesima in una stampa che gli viene attribuita e della quale non si conoscono che due esemplari al giorno d'oggi, vale a dire uno al British Museum, ed uno in possesso di un signor Perego di Milano.

Nella stampa l'occhio spazia maggiormente dal lato destro e in alto; di più le piccole figure che vi si vedono sparse non hanno nulla a che fare con la Presentazione del pittore fiammingo; sotto il candelabro, nella stampa, in fine, si legge l' iscrizione: *Bramantus fecit in Mediolano,* iscrizione che lascia il dubbio se la stampa fosse stata eseguita realmente dall'architetto o se si riferisca semplicemente ad un edificio ideato dal medesimo.

Comunque sia, il pittore fiammingo ne cavò quanto più si addiceva al suo tema, copiandone fedelmente anche i particolari dei bassirilievi, ossia i medaglioni, il fregio, i capitelli, ecc.,

e dando così un notevole rilievo alle sue graziose e serie figure. Quando poi e per quale via gli fosse accaduto di prendere cognizione della nobile creazione del nostro massimo architetto, è circostanza che rimarrà probabilmente un mistero pei mortali in ogni tempo.

Che in una raccolta quale è quella di che ci occupiamo non avesse a mancare Hans Memling, il più celebre fra gli scolari di Ruggiero, s'intende facilmente, come s'intende anche la soddisfazione del proprietario di presentarci un trittico di lui (fig. 3). Se non riesce nuovo all'osservatore il soggetto principale della *Deposizione,* gli è perchè questa trovasi ripetuta altre volte con varianti in diversi luoghi. Una infatti sta nella raccolta dello spedale di San Giovanni in Bruggia, con ante affatto diverse tuttavia, da che nell'una apparisce Sant'Adriano che protegge un suo devoto omonimo, nell'altra una Santa Barbara.[1] Qui invece noi troviamo,

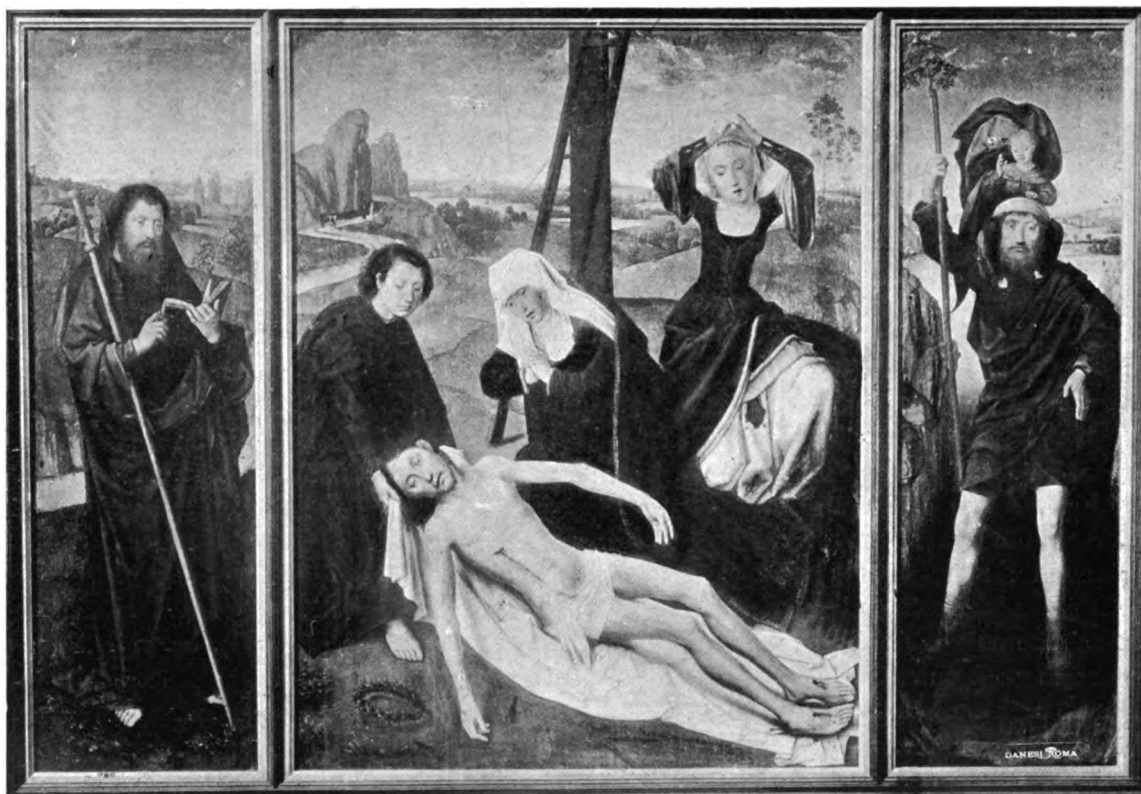



Fig. 3 — Giovanni Memling: Trittico

da un lato un San Giacomo pellegrino, che legge, dall'altro un San Cristoforo che traversa l'acqua portandosi sulle spalle il Bambino Gesù. Motivo quest'ultimo che offre qualche analogia con quello di un altro San Cristoforo, nella pinacoteca di Monaco, già creduto dello stesso Memling ed ora riconosciuto per opera del suo emulo olandese D. Bouts. Quanto al soggetto della *Deposizione* c'è da osservare che altre versioni della medesima si riscontrano fra i quadri di Santa Maria nell'antica città di Lubecca, come pure fra quelli della galleria del principe Doria in Roma.

Dipendente da Memling, e certamente formatosi sotto la sua influenza, è il simpatico Gérard David, che operò negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento. Mentre all'estero si addita come principale sua opera una placida Santa conversazione di santi e angeli colla Madonna e il Bambino nel museo di Rouen, anche in Italia si conserva

[1] Secondo il LAFENESTRE per verità il trittico di Bruggia non sarebbe che di un contemporaneo, imitatore del Memling. (Vedasi, in proposito, il suo volume *La Belgique* nella raccolta: *La peinture en Europe*).

qualche cosa di lui, fra altro a Genova nella galleria pubblica del palazzo Bianco una Vergine col Figliuolo, munito di un grappolo d'uva egualmente come nel quadro di Rouen. Passava fin qui per opera del Memling, ma i suoi tratti caratteristici, massime una speciale forma delle teste dalla fronte alta e squadrata, vi hanno ben palesato il valido seguace. Crediamo poi che con simili dati abbiasi a constatare la sua mano anche in più di un foglio dello splendido Breviario Grimani, il massimo tesoro in fatto di lavori di miniatura, della biblioteca marciana di Venezia. Mirabile del resto per accuratezza ed austerità religiosa fra le sue cose all'estero è certa tavola della Galleria Nazionale di Londra, con un devoto inginocchiato in atto di orazione accompagnato da tre santi.

Fig. 4 — Luca di Leida: Madonna col Bambino

Fra le sue opere nella galleria Kaufmann, tre appartengono all'età fresca, cioè due tavole lunghe e strette, colle figure dei Santi Giovanni Battista e Francesco che riceve le stimate ed una vieppiù ragguardevole, esprimente la Natività, ossia il Presepio, dove stanno aggruppati attorno al Pargoletto per venerarlo, oltre la Vergine, San Giuseppe e un pastore, due angioletti in bianche vesti che si direbbero quasi fratelli di quelli del celebre trittico di Firenze, di Ugo van der Goes. Nella figura del pastore genuflesso, alquanto appartato dal lato sinistro furono riscontrate le fattezze dell'autore medesimo.

Allo stile suo più maturo, poi, viene aggiudicata quivi una tavoletta quadrata, il di cui soggetto è quello della Madre seduta a piè della croce mentre regge fra le braccia il corpo esanime del divino Figliuolo; composizione non scevra di sentimento, ma rigida nelle linee come lo sono in genere le opere fiamminghe in siffatti soggetti a differenza di quelle dei migliori italiani dell'età d'oro.

Uno dei risultati ottenuti dalla recente critica si è pur quello di avere dato il bando a nomi di autori che venivano applicati fin qui con troppa facilità e senza sufficiente fondamento a certi dipinti. Fra questi nomi figura quello di Jan Mostaerts, pittore che ha realmente esistito, ma del quale non si conoscerebbe tuttora nessun lavoro autentico. Venne quindi adottata la denominazione di un *così detto Mostaerts* per un tale, riconosciuto quale autore di una *Addolorata* nella chiesa di Notre Dame di Bruggia, la quale servirebbe di punto di partenza per attribuirgli altri dipinti. È quanto ci insegna il catalogo della regia galleria di Berlino nel mentre ci addita appunto un opera da ritenersi di sua mano. Il sig. Kaufmann alla sua volta sulla scorta indicata ci presenta come produzioni dello stesso tre fra i più notevoli suoi quadri. In primo luogo un trittico di una ricca composizione, la cui parte centrale non riescirà nuova a chiunque stia presente il magnifico trittico di Jan Mabuse della galleria di Palermo, reso noto ormai a tutti mediante le fotografie Brogi e Alinari. Una replica è

pure in possesso di Lord Northbrook a Londra. Il soggetto si distingue massime per la complicata, suntuosa struttura gotica della edicola destinata ad accogliere la Madonna e i rispettivi sei angioletti musicanti. Gli altri due fra i tre quadri accennati sono tavole alte e strette, certamente in origine ante di un altro trittico, contenenti l'una un giovanile San Giovanni evangelista che sovrasta benedicendo a due devoti, l'altra una Santa Caterina d'Alessandria protettrice, dal canto suo, di quattro devote, tutti ritratti condotti con una severa scrupolosità da vero artista settentrionale.

Un gruppo di pittori collegati fra loro per certa vicendevole influenza e che figurano parimente nella stessa raccolta è quello che si compone coi nomi dell'umoristico Gerolamo Bosch, del minuzioso Gioachino Patinir e del fantastico Civetta.

Del primo, tanto bene rappresentato nella pinacoteca del Prado a Madrid, vuolsi qui rammentare una tavola con Nostro Signore dileggiato dagli Ebrei, nelle espressioni dei quali egli si è compiaciuto di dare sfogo appunto alla sua naturale inclinazione all'umorismo; umorismo che riesce vieppiù spiccato per la sua impronta prettamente settentrionale, in contrasto col soggetto di origine orientale. Com'egli nello stesso tempo poi sapesse cogliere il lato serio della vita lo proverebbe più della figura del Cristo quella di un devoto ecclesiastico (posto per astrazione a canto lui), ch'è davvero un ottimo esemplare di persona ricavata dal vero.

Al Patinir appartiene un trittico nel quale bene ri rivelano le qualità di paesista per eccellenza, di un pittore legato d'amicizia con Alberto Durero. Questi infatti nel suo interessante giornale di viaggio ai Paesi Bassi nel 1521, replicatamente fa menzione di lui, raccontando dapprima che ad Anversa si trovò a mensa col maestro Gioachino, di poi signicando avergli fatto il ritratto in disegno, in fine di avere ricevuto alla sua volta dallo stesso la sua propria effigie.

Anche Herri de Bles, detto il Civetta, suole nei suoi quadri sbizzarirsi in infiniti particolari nel ritrarre la natura, non iscordandosi mai d'introdurvi la civetta come suo monogramma. Essa non fa difetto neppure nel retroscena di un ritratto d'uomo della galleria regia di Berlino. Rappresentò spesso scene d'inferni, tentazioni di Sant'Antonio, come il suo maestro Patinir. Rimangono parecchi suoi quadri in Italia, dove visse qualche tempo.

Il suo *Cenacolo* presso il sig. Kaufmann, largo ben m. 1.64 e alto 1.40, è un quadro assai elaborato, e notevole in modo particolare pei vaghi motivi d'architettura e decorazione nel gusto della rinascenza, applicati alla parete di fondo dell'ambiente che accoglie i commensali. In questi naturalmente sarebbe vano ricercare l'armonia sublime che dà il primato fra tutti al *Cenacolo* di Leonardo.

Una rarità della quale vuolsi tener conto, e che si dà riprodotta quindi nella unita fig. 4, è la piccola Madonna col Putto, ritto sopra un parapetto, opera autentica di Luca di Leida. Come si sa, di questo celebre artista sussistono copiose serie d'incisioni (ricercatissime nelle raccolte, per la loro straordinaria finezza) mentre i suoi dipinti si contano sulle punte delle dita. Appartiene anch'egli al novero delle conoscenze del Durero nel suo viaggio nei Paesi Bassi. « Mi ha invitato a mensa maestro Luca, che incide sul rame, » osserva il viaggiatore, accennando così alla sua qualità principale. « È un ometto piccolo, nativo di Leida in Olanda e si trovava ad Anversa. » È certo d'altronde che Luca conosceva il suo ospite da gran tempo, almeno di fama, per la sua maestria nell'arte del bulino, a norma della quale egli stesso ebbe a formarsi in gran parte come incisore. La Madonna che ci stà sotto gli occhi viene assegnata ai suoi anni più progrediti, cioè prossimi al 1530; non si può fare a meno di riconoscervi una certa tendenza ad imitare la grazia degli artisti italiani, massime nella testa della Vergine. Quanto al Bambino, dalla testa piccola, esso trova riscontro di analogia in quello della tavola col devoto appartenente alla regia pinacoteca di Monaco. Il grande museo di Berlino ha la fortuna di possedere tre quadri suoi, fra i quali è di speciale interesse quello che rappresenta una compagnia di uomini e donne circondanti una coppia di giuocatori di scacchi seduti ad un tavolo, dove l'autore, del pari che in parecchie sue stampe, svela le

Fig. 5 – Jean Perreal (?): Sant'Anna in trono con la Madonna e Santi

sue disposizioni ai soggetti di *genere*. Le sue opere di pittura di maggiori dimensioni, ma non delle migliori, trovansi nel museo municipale della sua città natale, Leida.

Lo stesso possiede i dipinti più importanti del suo maestro, Cornelis Engelbrechtsen. Sono due trittici coi soggetti della Crocefissione e della Deposizione.

Nella raccolta Kaufmann questo pittore è pure rappresentato da una piccola tavola col Redentore in croce, circondato da dieci santi. Egli è del novero di quegli artisti che segnano la transizione dallo stile dei Van Eyck a quello dell'antica scuola olandese.

La scuola fiamminga antica, come si sa, ebbe le sue diramazioni da una parte in Olanda, dall'altra in Francia e nel Ducato di Borgogna, dove produsse egregi artisti nel campo della pittura in miniatura.

E quali quattrocentisti francesi vengono indicati appunto gli autori di due tavole singolari, in possesso del nostro raccoglitore. Ci porge l'una rievocata la scena miracolosa della Risurrezione di Lazzaro in un quadro di quasi un metro e mezzo di larghezza per 80 centimetri di altezza, e viene nel catalogo attribuita all'antico pittore di Avignone, Nicolas Froment. Questi c'è noto, se non altro, per un suo grande trittico, conservato nella Galleria degli Uffizi, segnato del nome e della data MCCCCLXI. L'argomento principale è pure quello del miracolo suindicato, ma trattato in modo alquanto differente. Se non che esiste un terzo quadro con lo stesso soggetto fra le opere dell'antica scuola olandese, conservato nella R. Galleria di Berlino. È l'unica opera autentica di Alberto van Ouwater, alla sua volta seguace, fors'anco discepolo di Giovanni van Eyck, il quale vi si manifesta autore di qualità non comuni nell'invenzione non meno che nell'esecuzione. Ora, confrontando il quadro del signor Kaufmann con questo, noi troviamo, d'accordo col direttore dottor Bode e col signor Kaufmann stesso, che esso si qualifichi meglio come altro esemplare dello stesso pittore che non dell'antico Avignonese (al quale invece lo vorrebbe dare il dott. Friedländer, autore del catalogo), trovandosi per lo meno maggiore consonanza nella scelta dei tipi fra i due quadri di Berlino.

Quanto a quello spettante al grande Museo pubblico, merita che se ne commenti qui succintamente l'origine. Ne fa menzione in primo luogo lo storico van Mander nel 1604, benchè non se ne conoscesse se non una copia abbozzata, mentre l'originale sarebbe stato portato via dagli Spagnuoli nell'occasione del sacco di Haarlem nel 1573. Più tardi il quadro si trova presso la famiglia Balbi, di Genova, che l'avrebbe ricevuto in dono da Filippo II. Per eredità passò in possesso quindi della famiglia Mamelli. Nel 1889 fu acquistato a Genova dalla R. Galleria di Berlino.

Il secondo quadro della raccolta Kaufmann, registrato come opera possibilmente francese, è quello creduto risalire al così detto Jean de Paris. Ci piace darne qui riprodotto il facsimile (fig. 5ª), non foss'altro, per la singolarità della composizione. Vi si vede seduta in largo trono, con schienale a stoffa di brocato, Sant'Anna, con un libro aperto nella sinistra, mentre la destra è appoggiata sulla spalla della Vergine, seduta alla sua volta sul sottostante gradino. Lo scarno Bambino sulle di lei ginocchia stende la destra per ricevere un fiore offertogli da Santa Caterina, inginocchiatagli davanti. Dall'altro lato le fa riscontro Santa Barbara, leggente. Ritti in piedi posteriormente, ai lati del trono, San Giovanni Battista e San Luigi, re di Francia.

Intorno all'autore accennato, assai poco conosciuto, per informazioni attinte e cortesemente comunicate allo scrivente da uno studioso autorevole, collaboratore di questo periodico, il signor Eugenio Schweitzer, di Berlino, ci è dato riferire quanto segue: Jean Perreal, ossia Jean de Paris, protetto della regina Anna di Bretagna, del pari che Jean Bourdichon, lavorarono interamente nello stile degli antichi Fiamminghi.

Il secondo ebbe mano alle miniature del rinomato *Livre d'heures de la Reine Anne de Bretagne*, come risulta da documento in data del 1508.

Jean Perréal fu *valet de chambre et décorateur* alla Corte. Tracciò i progetti per alcune opere di scultura, e dipinse, a quanto vuolsi, le sette pagine che decorano le *Illustrations*

de la Gaule et singularités de Troyes, par Jean le Maire (Lyon, 1510). Circostanza interessante a sapersi è che egli accompagnò Carlo VIII nella sua calata in Lombardia, e che nel 1501 fu a Milano. Dipinse il ritratto di Anna di Bretagna, sua protettrice.

Nel *Salon Carré* sta appesa una bellissima Madonna col Putto, in trono, e ai lati, in atto di preghiera, due devoti, Carlo VIII e sua moglie, a quanto si crede. Sui due pilastri della balaustra si vedono ripetute le iniziali J. P., che vennero interpretate come allusione a Jean Perreal o Jean de Paris. L'opera stessa, che è una vera perla, per quanto palesi delle affinità con quelle di Gérard David, potrebbe essere di un francese. Con codesto quadro quello del signor Kaufmann non avrebbe di comune null'altro che il bel colorito, succoso, laddove nel disegno apparirebbe più secco e più affine alle cose di Ugo van der Goes.

* * *

Fig. 6 — Maestro della Morte della Vergine: Autoritratto

Stando a certi indizî ritenuti con troppa superficialità come decisivi in tempi passati, il nostro mecenate sarebbe possessore di due ritratti da assegnare al ferrarese Garofalo. Sono due mezze figure di uomini che porgono ciascuno nella mano destra un garofano. Oggi sarebbe tenuto per un critico da burla chi non avesse a intendere che in realtà non sono nè dipinti da lui, nè tampoco di un medesimo autore di scuola oltremontana.

Appartiene all'antica scuola olandese collegata alla fiamminga quello dove il personaggio rappresentato sorge davanti un parapetto con un teschio sotto la sinistra, il garofano nell'altra, un paese svariato nel fondo. Ad un ramo di un albero sta appeso lo stemma contenente un'aquila araldica. Se sia poi effettivamente opera di Dirk Jacobsz, come vuole il catalogo, o di Jean Scoreel, come opinano altri giudici competenti, è cosa da decidersi in ultima istanza dai conoscitori d'oltremonte. L'opera principale del primo dei due nominati pittori trovasi nella Galleria Imperiale di Pietroburgo; a Vienna un suo ritratto datato del 1529. Fu scolaro di suo padre, Jacob Cornelisz. Nacque intorno il 1497, morì nel 1567. A due anni prima risale la nascita dello Scoreel, che morì nel 1562. Nella Galleria Doetsch, dove si trovava anni addietro il ritratto di che si ragiona, passava per opera di questo ultimo, d'accordo col giudizio del noto direttore dott. Bredius ed anche con quello del signor Schweitzer sullodato. È ad ogni modo pittura condotta da mano abile e da artista che non dev'essere rimasto insensibile all'influenza italiana.

Vie più fine ed interessante è l'altro uomo che porge un garofano: fisionomia aperta, occhio parlante (fig. 6ª). È un tipo eminentemente tedesco, dal naso grosso, dagli zigomi

accentuati. Indossa un manto foderato di pelliccia, in capo un berrettone di panno. L'autore è ben conosciuto, benchè del novero di quelli di cui non si è fino ad ora riesciti ad accertare il nome. Viene chiamato quindi, per comune consenso, il *Maestro della Morte della Vergine,* in grazia di due suoi quadri rappresentanti il soggetto indicato. Di questi uno trovasi nella R. Pinacoteca di Monaco, l'altro nella Galleria di Colonia. Il pittore si distingue per una sua speciale finitezza e scrupolosità nell' esecuzione d' ogni minima parte de' suoi quadri e per una certa limpidezza e trasparenza di colorito che lo qualifica piuttosto per un Fiammingo che per un Tedesco, per quanto le sue opere s'incontrino più in Germania che nei Paesi Bassi. Se si tiene conto infatti di quel non so che di liquido e di vitreo inerente a' suoi dipinti, si vedrà come la sua tecnica abbia la maggiore affinità con quella di pittori quale un Quintino Massys. In mancanza di notizie della sua vita, bisogna contentarsi di tener conto delle sue opere, che attestano la sua non comune diligenza ed operosità, noverandosi in complesso non meno d'una sessantina di produzioni del suo pennello, sparse per i diversi paesi di Europa. Fra altri, non ne va esente il nostro, poichè Genova e la Riviera, ne porgono esempî cospicui.

Mentre i due dipinti della Morte della Vergine si contano fra i primi in ordine di tempo, egli sembra aver trattato in seguito con predilezione i soggetti dell'Adorazione dei Magi e della Crocefissione. Questi appunto figurano in trittici ragguardevoli: il primo nella chiesa di San Donato a Genova; il secondo a Napoli, nella Pinacoteca del Museo, (entrambi fotografati da Brogi).

Quanto al ritratto appartenente al signor Kaufmann, una circostanza che ne aumenta il pregio è quella che si ha ragione di ritenere sia l'auto-effigie del pittore. La stessa fisionomia infatti riapparisce in parecchi suoi quadri, rendendo ben plausibile il pensiero che si tratti delle sue proprie fattezze, dappoichè si sa che gli artisti dei tempi passati solevano compiacersi spesse volte d' introdurre la loro immagine nelle maggiori loro composizioni.

E in proposito vuolsi notare che nel Museo di Colonia esiste un quadro di Bartolomeo Bruyn (datato del 1529) nel quale sono effigiati l'autore stesso e un personaggio corrispondente a quello del ritratto di che si ragiona. Argomento codesto che serve a constatare di nuovo che quest'ultimo non è altri se non il *Maestro del Transito della Vergine,* ove si consideri che è generalmente riconosciuto il Bruyn essere stato suo scolare.[1]

Questi infatti apparisce tale in un altro quadro della raccolta Kaufmann, di notevoli dimensioni e di ricca composizione. Vi è rappresentata la Natività del Bambino Gesù, giacente sulla greppia e irradiante luce dal suo corpo sulla numerosa schiera d' infantili angioletti che lo attorniano in alto e al basso, insieme con la Madonna, con San Giuseppe e con i pastori, mentre alle due estremità inferiori si presentano inginocchiati, ciascuno davanti un leggìo, con libro di preghiera fra le mani, una giovinetta devota ed un uomo, identificato per un tale Peter de Clapis. L'autore, come di consueto, non si è preso cura di apporre il suo nome al dipinto, ma soltanto la data 1516.

Il motivo del Bambino emanante luce sui circostanti ritorna altre due volte in quadri fiamminghi della stessa galleria e fu certamente apprezzato fra gli amatori del settentrione non meno che fra noi a tempo del Correggio. Quanto a Bartolomeo Bruyn, dopo essersi formato sotto l' influenza del maestro suindicato, si rivolse in seguito alla maniera dello Scorel e degli Olandesi, imitatori degli Italiani, come starebbero a provare fra altro parecchie opere sue nella R. Pinacoteca di Monaco. Il suo forte in genere sta nei ritratti, i quali spesse volte passarono sotto il nome del Holbein, in grazia della nitida verità con che sono condotti. Nato verosimilmente nelle Fiandre nel 1493, lo troviamo già nel 1518 ascritto alla

[1] Uno dei migliori ritratti che si conoscano del *maestro del Transito* è quello del cardinale di Clès (mezza figura, con ambe le mani sopra un tavolo, a canto a un campanello, munito dello stemma della famiglia) nella Galleria Nazionale di arte antica in Roma.

fraglia dei pittori e nel 1549 eletto consigliere della città di Colonia. Stimato e ricercato dai suoi contemporanei, morì nel 1555, dopo avere ritratto in pittura molti dignitari secolari ed

Fig. 7 — Hans von Kulmbach: Ritratto d' ignoto

ecclesiastici. Uno de' suoi più pregiati ritratti è quello del borgomastro Arnold von Browiller, che viene conservato nel Museo di Colonia.

Ebbe un figlio dello stesso nome che fu pure pittore e al quale viene attribuito nella galleria Kaufmann una effigie di donna che pone la mano sinistra sulla spalla di una figliuola; opera a vero dire di linee rigide che non sembrano accordarsi con lo stile di un pittore che operò nella seconda metà del XVI secolo.

Fig. 8 – Giorgio Pencz: Un guerriero col suo scudiero

Fig. 9 — Tiziano Vecellio: ERODIADE
Roma, Galleria Doria — (Fotografia Anderson)

Fototipia Danesi - Roma.

Autori più prettamente tedeschi vedonsi rappresentati in casa dello stesso proprietario con parecchi capi pregevoli. Sonvi del vecchio Holbein due opere: una tavola di grandi dimensioni rappresentante il martirio di San Bartolomeo messo in croce e scorticato, un'altra di soggetto più piacevole, cioè figura di una Madonna fine e slanciata, figurante in piedi davanti una cortina a broccato con l'ingenuo Bambino ignudo fra le braccia, il rosario tra le mani: al basso un devoto canonico in minori proporzioni, con una fettuccia a svolazzo, dove sono espressi i suoi sentimenti coi termini: *Me passionis tue Christe participem fac.* Notiamo nel volto della Vergine, dall'aria pura e sommessa, la somiglianza sensibile con quella che ci si presenta in una delle note tavole della pinacoteca di Monaco dov'è raffigurata l'Adorazione dei Magi. Opere che precorrono tutte di parecchi anni quella di maniera più matura e perfetta, il celebre altare del Martirio di San Sebastiano della stessa grande pinacoteca bavarese, dall'autore eseguito per una chiesa di Augusta nel 1515 e nel quale si riscontrano parti di una venustà e di una grazia da lui non mai raggiunta altrimenti, in ispecie nello sportello che contiene la figura di Santa Elisabetta soccorritrice di un povero storpiato.

Se nella nostra rassegna non havvi nulla da rammentare di mano del Durero, il più eminente artista della Germania, siamo lieti invece di poter porgere in fac-simile una deli ziosa effigie del suo più eletto scolaro, ben noto col nome di Hans von Kulmbach. (Fig. 7ª). Le sue opere non s'incontrano molto di frequente. Fra le principali, vanno ricordate due pale d'altare, l'una rappresentante l'Adorazione de' Magi, ora nella R. Galleria di Berlino, l'altra un trittico fatto per l'altare della famiglia Tucher, tuttora nella chiesa di San Sebaldo in Norimberga, opera singolare quest'ultima per certe riminiscenze veneziane bellinesche che vi si rivelano. Esse si spiegano facilmente dall'essere egli stato pure allievo di quell'artista amfibio che fu il veneziano Jacopo de Barbari, il quale soggiornò lungamente nelle regioni d'oltr'alpe, cioè a Norimberga e nei Paesi Bassi. Tanto il maestro poi quanto lo scolaro si segnalarono nell'arte dell'incisione.

Il grazioso ritratto che abbiamo sotto gli occhi è controsegnato in alto con la indicazione della età del rappresentato, di 29 anni, dell'anno in che fu fatto, 1520, e del monogramma dell'artista. L'occhio limpido e vivo, l'espressione serena e simpatica, il costume pittoresco che indossa gli conferiscono un'attrattiva particolare.

Un altro ben noto artista germanico fino nella polpa delle ossa, del quale si può farsi un'adeguata idea nella galleria Kaufmann, è il sassone Luca Cranach, seniore. Non meno di cinque sono i quadri di sua mano che vi si additano. Fra quelli di composizione primeggia un piccolo trittico con scene della Passione. Quella di mezzo rappresentante la Crocifissione contiene motivi che rammentano lo stesso soggetto da lui ripetuto tanto in un quadro dell'Istituto Städel di Francoforte, quanto in una tavoletta della raccolta di Aldo Noseda in Milano, alla quale fa riscontro alla sua volta un'*Orazione nell'orto.*

Fra i ritratti, un soggetto da lui più volte trattato è quello delle effigi di Martino Lutero e di Caterina Bora di lui moglie. Bene caratterizzati vediamo i due personaggi nei due piccoli esemplari del signor Kaufmann datati del 1526. Più grotteschi, massime la donna dall'aspetto teutonico in quello che ha di meno attraente, sono i ritratti posteriori di tre anni appena, conservati nel gabinetto dei piccoli quadri del Museo Poldi Pezzoli in Milano, meravigliosi non ostante per la tecnica inalterata, eccellente, del colore. Quivi quello del riformatore, col quale l'artista tenne relazioni di famigliarità e d'amicizia, è munito del motto: *In silentio et spe erit fortitudo vestra;* quello della moglie, che suona quasi ironia, considerata la bruttezza del tipo: *Salvabitur per filiorum generacionem.* Quanto alla effigie di Lutero, la più espressiva, fra quelle dell'autore citato, dopo tutto si potrà agevolmente riscontrare nella incisione in legno da lui eseguita nel 1520, dove figura tuttora come monaco agostiniano, proprio in quel medesimo anno nel quale, scomunicato da Leone X, audacemente procedette a bruciare la bolla pontificia sulla piazza di Wittemberg.

Fra varî altri ritratti di scuola tedesca, tutti più o meno interessanti, vuolsi, infine, notare quello di un uomo imberbe, con berrettone di pelliccia in capo sopra un fondo di stoffa

a broccato, fin qui classificato come prodotto di un maestro svevo intorno al 1520. Ora, a quanto ci comunica il signor Eugenio Schweitzer, vi si sarebbe riscontrata con maggiore determinatezza la mano del valente pittore di Augusta, Hans Burgkmair, e la più stretta somiglianza di esecuzione col ritratto di Martino Schöngauer dello stesso Burgkmair, esistente nella pinacoteca di Monaco.

***

Tiene un posto intermedio fra il ritratto e il soggetto di fantasia una curiosa tavola del norimberghese Giorgio Pencz. Vi è rappresentato un guerriero in armatura, assistito da un giovane scudiero; un concetto giorgionesco o tizianesco che dir si voglia. Per mostrare infatti a quali fonti abbia attinto l'autore in simile soggetto ci piace porre a fronte della riproduzione del suo quadro (fig. 8ª) quella del rinomato quadro di Erodiade con l'ancella, della galleria Doria Pamphili di Roma (fig. 9ª), già attribuito al Pordenone, fin che venne il Morelli a rivendicarla al suo vero autore, vale a dire a Tiziano, nella sua età più fresca e nella maniera che meglio di ogni altra si può qualificare di giorgionesca. Per quanto i due soggetti indicati non abbiano nulla di comune fra loro, di leggieri si vorrà avvertire la corrispondenza fra la testa dello scudiero e quella della giovane ancella, dai tratti delicatamente profilati e dalla soave espressione, d'intonazione sentimentale entrambe.

Strano artista codesto Pencz; dapprima cresciuto sotto l'influenza del suo grande concittadino, il Durero, poi rivoltosi all'Italia a studiare Raffaello e i Veneti, venendo così a formare nella sua maniera un anello di congiunzione fra i due paesi. Tale egli apparisce chiaramente nel bel quadro che ci sta impresso sotto gli occhi, munito, secondo la costumanza dell'accurato autore, di nitido cartellino con le sue iniziali e la data 1545, quella stessa cioè ond'è segnato il capolavoro fra i suoi pregevoli ritratti, che si riscontra in una imponente effigie di un orefice, conservata nel museo granducale di Carlsruhe.

(*Continua*) GUSTAVO FRIZZONI.

LE RAPPRESENTAZIONI ALLEGORICHE DELLE ARTI LIBERALI

NEL MEDIO EVO E NEL RINASCIMENTO

(Continuaz. Vedi fascicolo precedente pag. 137 e segg.).

III.

LA fortuna ch'ebbe l'opera di Marciano Capella durante l'età di mezzo sino ai primordj del Rinascimento, oltre che nella letteratura, la possiamo seguire nell'arte.

Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'Arte italiana,*[1] laddove si sofferma ad investigare di quali elementi consti l'arte del medio evo, esamina anche il contributo portato dalla letteratura e nota come, mancando allora il genio della invenzione, volentieri si sacrificasse ogni originalità per riprodurre solo idee e forme rese popolari dai poeti e dagli scrittori. Attenendosi al *De officiis* di Cicerone, l'artista potrà determinare l'ordine gerarchico delle Virtù Cardinali: seguendo il *De consolatione* di Boezio, presentare un'adeguata immagine della Filosofia; la *Psycomachia* di Prudenzio gli suggerirà il motivo delle vergini Amazzoni trionfanti sui Vizj, e il *Physiologus* le infinite varietà degli animali, rappresentanti co' loro caratteri l'uomo nelle sue qualità e nelle sue tendenze. Il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* appartiene a questo medesimo ciclo di opere, che furono all'arte fonte di ispirazione. Vedremo in seguito quanto l'arte si sia saputa emancipare dalla letteratura, e quando la ricerca della bellezza a poco a poco abbia sostituito il freddo compiacimento di rappresentar solo un concetto. Potremo riscontrare come ogni artista, pur svolgendo il tema medesimo, abbia allora una fisionomia tutta sua propria, e come l'opera d'arte consti di due elementi, e possa considerarsi, per dir così, quasi *la risultante* dei concetti e delle forme tramandate dalla tradizione e di ciò che l'artista ha saputo aggiungervi di suo, obbedendo agl'impulsi del proprio genio creatore e uniformandosi ai gusti, alla vita, ai bisogni, alle aspirazioni dell'epoca in cui è sorto. Bacone nel campo delle manifestazioni naturali ebbe a dire « Natura non facit saltus ». Anche l'arte al pari della natura non progredisce che a poco a poco, per mezzo di insensibili modificazioni, di evoluzioni lente: anch'essa è soggetta alla legge universale che regola tutte le cose.

* * *

Seguire la evoluzione di un dato tipo artistico limitandosi a studiarne nei monumenti rimasti le forme più tarde, è compito di gran lunga più agevole, che volgersi ad indagarne

[1] A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana.* Milano, 1901, vol. I, pag. 70-95.

Pisa. Piedistallo del pulpito di Giovanni Pisano

il nascimento e a scrutarne le origini nel buio de' tempi remotissimi. Nel primo caso una guida sicura ci accompagna: a una testimonianza preziosa possiamo affidarci, il monumento; nel secondo caso, bisogna ricostruire ciò che il tempo e gli uomini hanno spesso, fatto a gara a distruggere aiutandoci soltanto di tradizioni scritte od orali su quello che è perduto, e talora di semplici ricordanze ed accenni fugaci.

Per ciò che riguarda le Arti Liberali uno dei primi esempj di personificazione allegorica si ha in un codice della Biblioteca di Vienna [1] eseguito a Bisanzio al principio del VI secolo, contenente le opere del celebre medico Dioscoride scritte per la principessa Giuliana Anicia, morta a Costantinopoli nei primi anni del regno di Giustiniano. In una delle miniature, eseguite ancor sotto l'influsso dell'arte classica, trovasi raffigurata la principessa tra la Prudenza e la Magnanimità, mentre intorno, negl'interstizj lasciati dagl'intrecci ornamentali, vedonsi piccoli Genj in atto di dipingere, scolpire o architettare, allusivi forse alle occupazioni e alle opere della donna regale. Adunque, non una vera e propria rappresentazione delle Arti Liberali, conformate alla poetica fantasia di Marciano Capella, ma piuttosto una concezione allegorica delle Arti Meccaniche, le quali sovente stanno presso alle prime in qualità di sorelle minori.

Pisa. Piedistallo del pulpito di Giovanni Pisano

Bisogna venire all'età carolingia per trovare una figurazione delle Arti evidentemente ispirata agli scritti del retore cartaginese. Il monumento è andato perduto, ma ce ne possiamo fare un'idea ricorrendo ad un carme, in che viene minutamente descritto. Nella *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, che va sotto il nome di Turpino,[2] ma compilata in realtà solo agli inizj del sec. XII, si legge che il monarca francese fece dipingere le sette Arti nel suo palazzo di Aquisgrana,[3] assieme alle battaglie del vecchio e nuovo Testamento e a quelle da cui era uscito vittorioso in Ispagna. Quanto vi sia di vero in ciò, non si può precisare; ma che le Arti Liberali figurassero in questi dipinti appare più che probabile, quando si rifletta che fra i componimenti poetici di Teodulfo,[4] vescovo di Orléans, vi ha un lungo « Carmen de septem artibus liberalibus », il quale sembra appunto ispirato da un'opera d'arte real-

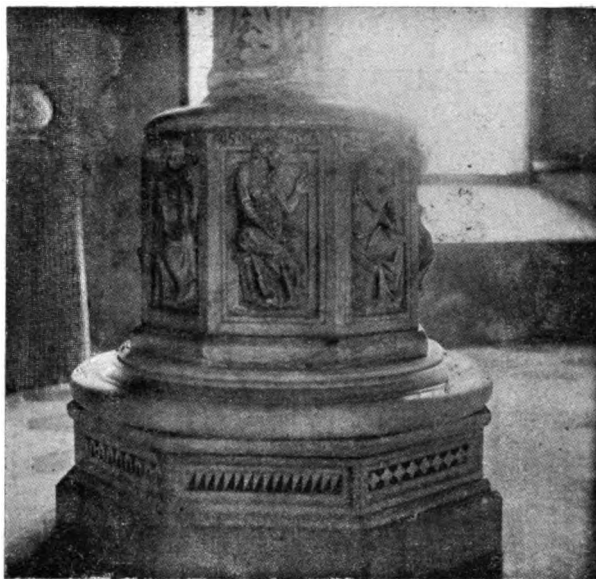
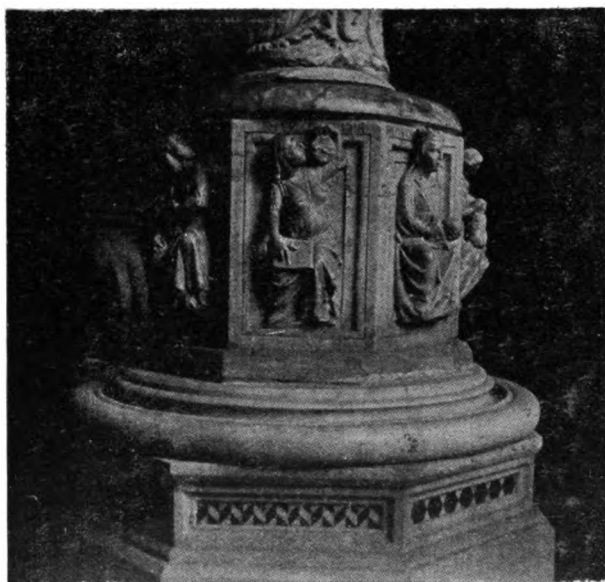
[1] ID. id., pag. 340. La miniatura è riprodotta a pag. 141.

[2] TURPINI, *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, par. XXXI, ediz. Castets, Montpellier, 1880.

[3] Nella *Crónica general de España* si parla delle Arti come esistenti nella tomba di Carlo Magno; vedi *Histoire poétique de Charlemagne* par GASTON PARIS, pag. 370, Paris, 1865.

[4] M. G. P. *Lat.* I, 544, carm. 46.

Pisa. Piedistallo del pulpito di Giovanni Pisano

mente esistente. Date infatti le relazioni di amicizia che legavano il Re franco e Teodulfo, qual meraviglia che costui abbia proprio descritto dei dipinti, che doveva avere quotidianamente sotto gli occhi? Il poeta descrive un grande albero ricolmo di vegetazione, sui rami del quale trovansi le Arti. In basso, proprio alle radici. siede la Grammatica: ha la testa adorna di diadema, tiene in mano la ferula ed il coltello, ed è circondata da *Bonus Sensus* e da *Opinatio*. Su due rami più elevati sono la Retorica e la Dialettica: la prima, dalla testa leonina, è in atto di tenere una concione, ha in mano l'immagine di una città turrita, ed è provvista di ali; l'altra è intenta a leggere, mentre intanto un serpente cerca occultarsi tra le sue vesti (*corpus tamen occulit anguis*). Vicino ad essa stanno Logica, Etica e le quattro Virtù Cardinali. L'Aritmetica tiene un registro tra le mani, ed ha presso a sè la Fisica. La Musica è provvista della lira e della vecchia siringa a sette toni. La Geometria ha un compasso nella destra e una sfera nella sinistra (*dextra manus radium laeva vehit rotulam*). L'Astronomia dall'alto domina sulle altre, ed è rappresentata con le mani sollevate sul capo, in atto di sorreggere il planisferio celeste (*huic caput alta petens onerabat circulus ingens — quem manibus geminis brachia tensa tenent*). Tale è la rappresentazione descritta da Teodulfo, che il Von Schlosser [1] esaurientemente ha dimostrato esser tutta ispirata alla tradizione primitiva.

Pisa. Piedistallo del pulpito di Giovanni Pisano

Tuttavia, che, anche innanzi all'anonimo pittore di Aquisgrana, altri artefici abbian svolto il medesimo tema, lo fanno supporre alcune iscrizioni versificate di epoca anteriore a Teodulfo, rinvenute dal Sirmond [2] in un codice vaticano (n. 341), già forse in alcuno di quei rotuli spiegati, che le figure allegoriche soglion tener fra le mani. Le allegorie delle Arti trovansi un'altra volta nell'età carolingia, assieme alla Medicina e circondate dai principali lor protettori, nelle pitture del Palatinato di Saint-Denis e in quelle del Palatinato di Saint-Gall, eseguite tra gli anni 841 e 872 sotto l'abate Grimold, in compagnia di Sancta Sophia loro madre. [3] Alcuni esametri un po' mutili del secolo XI, conservati in un codice della biblioteca del Duomo di Trier e pubblicati dal Dummler, ricordano un'altra simile rappresentazione. [4]

[1] JULIUS VON SCHLOSSER, *Beiträge zur Kunstgeschichte*, etc., pag. 134, Wien, 1891.

[2] M. G. P. *Lat.* I, 629, Append. *ad Teodulphum*.

[3] VON SCHLOSSER, *Beiträge* cit., pag. 131 e 132.

[4] *Neues Archiv. der Gesellsch. für ält. deutsch. Geschichtkunde*, I, 182.

Venezia, Palazzo Ducale. — Capitello con i sapienti dell'antichità
(Fotografia Alinari)

Oltre che in affreschi e in opere plastiche, le Arti Liberali vengono anche più modestamente introdotte nei lavori femminili ad ago, che noi oggi pedantescamente classifichiamo nella categoria arbitraria delle *arti minori*. Non è nuova l'idea di rappresentare sopra a ricami fatti storici o episodj mitologici. Già nell'antichità, narra la leggenda, la infelice Filomela, essendole stata mozza la lingua, non trovò mezzo migliore per far conoscere a Progne la sua storia pietosa, del rappresentarla in un ricamo, il quale rendesse l'illusione del vero. Le « Nozze di Mercurio e Filologia » le troviamo per la prima volta ricamate, verso la metà del X secolo, in un paludamento donato da Edvige di Svevia ai monaci di Saint-Gall, presso ai quali erasi rifugiata in cerca di pace e di oblio.[1] Circa due secoli dopo, lo stesso soggetto appare in due tappezzerie chiesastiche: la prima[2] donata nel 1193 da un cardinale alla chiesa di Sant'Antonino in Piacenza e proveniente da Enrico figlio di Federigo imperatore; eseguita l'altra[3] da Agnese, badessa di Quedlimbourg, assieme ad alcune suore per decorare il coro di detta chiesa. Il lavoro, quasi miracolosamente, ha resistito alle iatture del tempo ed è giunto insino a noi. Il Kugler che lo ha potuto vedere, viravvi sa l'opera di due mani diverse: talora lo stile è deficiente e tradisce la decadenza, mentre altre volte, nonostante evidenti reminiscenze bizantine, ha tale perfezione di forme e tale armonia e nobiltà d'insieme, da farci credere di aver dinanzi un'opera d'arte di un'epoca ben più fortunata.

Firenze, Campanile del Duomo
Andrea Pisano e scolari: La Grammatica
(Fotografia Alinari)

Anche nelle miniature dei codici, dei quali ben pochi sono giunti incolumi a noi, si dovette ricorrere di frequente a simili rappresentazioni. Nella prima metà del XII secolo il monaco Enrico regalava al chiostro di Gottweig in Austria un registro con le allegorie delle Arti,[4] che rivediamo pure in una miniatura bellissima, la quale corredava l'opera del monaco Corrado, scritta dal 1205 al 1241 nel suo chiostro di Scheiern in Baviera.[5] Il perpetuarsi della concezione allegorica dell'età carolingia ci è pure attestato da una enciclopedia manoscritta di questo medesimo secolo, dall'*Hortus deliciarum* di Harrade di Landsberg,[6] badessa del monastero di Hohenbourg in Alsazia (1167-1195), — in gran parte guastato nel 1870 nell'incendio della biblioteca di Strasburgo — ove le Arti sono adombrate in sette sorgenti, che scaturiscono dal petto della Filosofia.

[1] F. MICHEL, *Recherches sur les étoffes*, vol. II, pag. 346; cit. in *Ann. Arch.*, XVII, 16.

[2] MURATORI, *R. I. S.*, tomo XVI, *Chronicon Placentinum*, col. 623-624.

[3] EUG. MÜNTZ, *La Tapisserie*, pag. 103.

[4] MEIER, op. cit., pag. 9.

[5] ID., id.

[6] ID., id.

Firenze, Campanile del Duomo
Andrea Pisano e scolari. La Dialettica
(Fotografia Alinari)

Certo queste che siamo andati raccogliendo non sono che semplici e saltuarie notizie, le quali non portano un contributo notevole alla iconografia dell' arte, mentre presentano piuttosto un interesse storico mostrando il perpetuarsi dello stesso motivo traverso alle vicende fortunose del medio evo.

* * *

Avanti di venire all'arte nostra nazionale, crediamo opportuno dire qualche cosa di quel gran movimento verificatosi specialmente nel nord verso la fine del XII secolo con l'avvento della *scolastica*. Fiorirono allora le somme, i compendj, gli specchi scientifici e morali col fine di ridurre a sistema tutto il mondo sensibile e soprasensibile. Parallelamente all'opera dei dottori si svolse quella degli artisti, e mentre i primi andavan costruendo la cattedrale del sapere, i secondi si sforzarono di renderne immagine nelle superbe moli, che ancora ci rendono attoniti e pensosi.[1] Sino ad un'epoca relativamente recente, esse erano considerate come veri labirinti iconografici: un'accozzaglia di figure umane, di mostri alati e selvaggi, di segni inesplicabili e strani, di ornamenti bizzarri e fantastici, posti l'uno accanto all'altro confusamente, senza discernimento. Trovata la chiave del labirinto, si riconobbe un ordine maraviglioso là dove sino allora non si era veduto che l'opera affastellata e malsana del medio evo. Ogni figura fu ravvisata, ogni ornamento ebbe la sua ragione di esistere, e le enciclopedie iconografiche innalzate dagli artisti furono spiegate con le enciclopedie del sapere dettate dai dottori.

Grande impressione sui contemporanei fece verso la metà del XIII secolo l'opera di Vincent di Beauvais, detto volgarmente « il divoratore di libri », per allusione alla sua immensa dottrina. Nello *Speculum majus*, che parve allora il limite supremo a cui potesse giungere la scienza umana, egli passa in rassegna accuratamente la natura, la scienza, la morale e la storia. Lo *Speculum naturale* considera ogni cosa esistente, secondo l'ordine stesso con cui fu creata: gli elementi, i vegetali, i minerali, gli animali vengono ad uno ad uno enumerati e descritti, s'intende bene con tutti gli errori trasmessi dal mondo antico. Lo *Speculum doctrinale* comincia col fare la storia del peccato e considera gli sforzi che l'uomo deve compiere per riscattare sè stesso. Segue lo *Speculum morale* a complemento del precedente, ove vengono esposti i contrasti dell'animo umano posto tra il vizio e la virtù. Ultimo lo *Speculum histo-*

[1] MALE, op. cit., cap. 1° seg. Nell'indice a pag. 522 seg. vien fatta menzione di quasi tutte le rappresentazioni delle Arti Liberali che trovansi nelle cattedrali gotiche francesi, scolpite nei bassorilievi o dipinte sui vetri.

riale, il quale dall'umanità astratta passa a quella vivente e mostra l'uomo che lotta, soffre, soccombe, vince.

Le Arti Liberali rientrano nell'ambito dello *Speculum historiale.* L'uomo è caduto in disgrazia di Dio, ed è stato cacciato dalle gioie eterne dell'Eden per aver abusato della libertà. [1] Tuttavia può tentare di risollevarsi dall'abbiezione mediante il lavoro: « ipsa restitutio sive restauratio per doctrinam efficitur », e al lavoro quindi si applica, non rifuggendo nemmeno dal più basso, da quello umiliante e faticoso della terra, imposto dal Signore al primo uomo. Tale è il concetto che ha ispirato le rappresentazioni dei calendarj istoriati, posti nelle pareti esterne e nei portoni delle cattedrali gotiche. Per solito s'erge sovr'essi la figura della Vergine o del Salvatore, per ricordare al cristiano che una grande speranza deve sorreggerlo nelle sue fatiche, e che una grande ricompensa lo attende. Dal lavoro manuale l'uomo s'innalza a quello della mente, e con lo studio delle Arti Liberali e della Filosofia può aspirare alla grazia divina.

Gli artisti del XIII secolo raffigurarono le discipline del Trivio e del Quadrivio come donne gravi e dignitose, piene di regale maestà; ma non vollero o non riuscirono a infonder loro la scintilla della vita. Son donne che non vivono la nostra vita, non sono soggette alle nostre passioni: valendoci di una immagine un po' ardita del Male potremmo paragonarle alle *idee* menzionate dal Goethe, le quali si librano al disopra del mondo.

Firenze, Campanile del Duomo
Andrea Pisano e scolari: La Retorica
(Fotografia Alinari)

Una delle opere in cui è maggiormente visibile l'influsso dell'arte enciclopedica gotica è il grandioso candelabro a sette bracci, conosciuto col nome di Albero della Vergine o Candelabro Trivulzio, perchè donato nel 1562 da un membro di tale famiglia alla Cattedrale di Milano, ove anche adesso si trova. Tra una fitta rete di foglie e di fiori e di ornamenti a guisa di spirali fantastiche, spuntano qua e là e si agitano delle figurine fuse magistralmente: le sette Arti Liberali, i quattro grandi Fiumi del mondo antico, i segni dello Zodiaco, nonchè mostri alati e bizzarri e alcune scenette ispirate alle sacre scritture. Divergenza è fra i critici circa la provenienza e il tempo a cui il monumento risale. Il signor Diego Sant'Ambrogio, [2] in uno studio assai diligente, fondandosi su certe presunte differenze di tecnica,

[1] DIDRON, *La Cathédrale de Reims,* in *Ann. Arch.,* t. XIV, pag. 25.

[2] DIEGO SANT'AMBROGIO, *L'Albero della Vergine o Candelabro Trivulzio nella Cattedrale di Milano,* nel *Politecnico,* 1892.

vuol riconoscervi due arti diverse: quella ancora bambina del XIII secolo e l'altra più esperta e matura del Cinquecento avanzato. A noi invece sembra opera di un solo getto e scorgiamo una piena rispondenza fra le parti essenziali ed ornamentali del monumento. Il signor Didron, il quale più volte si è occupato della quistione negli *Annales archéologiques*,[1] propende a ravvisarvi un'opera del XIII o forse XII secolo, mentre il Burckhardt nel *Cicerone* con maggior verosimiglianza lo attribuisce al 1300 circa.

Il piede del candelabro, somigliantissimo ad altro di Saint-Rhémy, ora nel Museo di Rheims, è formato da quattro mostri chimerici, provvisti di ali e orientati ciascuno diversamente: la loro coda termina fra viticci e fiorami in cui, variamente atteggiate, veggonsi quattro figure femminee, cioè le Arti Liberali. Una rappresentazione completa del Trivio e Quadrivio era resa impossibile dalla natura stessa dell'oggetto, il quale offriva superficj limitatissime: l'artista ben lo comprese e dovè condensare il suo tema. Del Trivio prescelse la Retorica e la Dialettica, e del Quadrivio la Geometria, che in sè comprende l'Aritmetica, l'Astronomia e la Musica, l'arte cioè universale per eccellenza. Il Corpet[2] si è trattenuto a lungo sulle analogie che hanno queste Arti di Milano con quelle ideate da Marciano Capella. Il retore cartaginese dipinge la Retorica come donna di istinti bellicosi e la fa venire dinanzi al consesso divino al suono delle trombe guerresche. Alla Retorica trivulziana mancano, è vero, l'elmo e le armi, ma al pari dell'altra è slanciata di forme e fornita di grave e austera bellezza. Il « peplum » di Marciano ricamato di varie e splendide figure, potrebbe ravvisarsi in quel drappeggiamento che le copre la tunica. Essa sta seduta tra i viticci della spirale volta al nord, e col braccio sinistro si appoggia ad uno dei tralci, come in atto di dar principio a un' arringa. Spiega con la destra un lungo filatterio, oggi reso quasi illeggibile. Fa vivo contrasto con la sua immagine serena una specie di gnomo accoccolato a sinistra in atteggiamento derisorio, introdotto forse a significare il dubbio cinico e volgare. Segue la Dialettica, rappresentata seduta, con le gambe incrocicchiate nei viticci ornamentali. La testa è ricoperta da bende e fasce, che le nascondono parte del volto, lasciandone visibili solo gli occhi e la bocca. Fra i suoi simbolici attributi notevole è il serpen-

Firenze, Campanile del Duomo
Andrea Pisano e scolari: L'Aritmetica
(Fotografia Alinari)

[1] *Ann. Arch.*, VII, XII, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX, XXV. Le figure delle Arti Liberali sono riprodotte nei tomi XV, 263 e XIV, 25.

[2] CORPET, *Portraits des Arts Libéraux d'après les écrivains du moyen-âge*, in *Ann. Arch.*, t. XVII, pag. 89.

tello, che cerca occultarsi nelle pieghe del manto (*sub pallio occulebat insidias viperinas*): la donna sembra intenta ad allontanarlo da un essere strano a forma di scimmia, forse il « si quis » di Marciano, che poi accalappiato dal serpe diverrà sua facile preda. Il Didron in generale sì acuto ci sembra abbia qui frainteso il significato delle figure che accompagnano l'Arte: « La Dialectique écrase le serpent, qui symbolise le génie du mal, et elle confond le singe, qui passe pour le genie de la malice ».[1] Il corpo della Dialettica magro e stentato, quasi di tisica, è avvolto in una veste succinta, che ne rileva le forme (*femina contractioris corporis habitusque furvi*). Le altre caratteristiche le quali, secondo il Capella, contraddistinguono quest'Arte, il pallore, la vivacità, la mobilità dello sguardo, l'artefice non poteva renderle. In atteggiamento pensoso è raffigurata la Geometria, assai differente da quella ideata da Marciano. Nella destra ha un compasso, suo principale attributo. È vestita di una lunga toga, ma le manca il manto maraviglioso rabescato di figure geometriche. Nondimeno l'artista e il poeta si son trovati d'accordo in un'opera pietosa, nel concedere cioè dei calzari a quest'Arte destinata pel suo ufficio a compiere i più faticosi viaggi, e varcare le maggiori distanze. La Musica ha sembianze giovanili. Con la destra tocca lievemente un'arpa, l'istrumento prediletto del Re salmista, e con l'altra mano ne armonizza le corde. Dal volto leggermente inclinato s'indovina intenta ad ascoltare i suoni, che va traendo dal suo strumento. Siede sopra una specie di trono, circondata da tre piccoli genietti bizzarri, forse i rappresentanti della Musica strumentale, della Musica vocale e del maestro concertatore. Anche per questa rappresentazione, l'artista ben poco profitto poteva trarre dalle fantasie pitagoriche del retore cartaginese.

Firenze, Campanile del Duomo
Andrea Pisano e scolari: La Geometria
(Fotografia Alinari)

IV.

Veniamo adesso all'arte nostra. È noto come i nostri *primitivi*, intenti a ritrovare l'euritmia delle forme, venuta meno durante l'età di mezzo, e a dare anima e senso di vita alle loro figure, in generale preferirono, quanto al soggetto delle composizioni, elaborare tradizionali e popolari, immagini dell'arte religiosa o profana. Il nostro vecchio canone ebbe quindi la singolare ventura di trovarsi rappresentato nei tre massimi monumenti dell'arte

[1] DIDRON, *La Cathédrale de Reims* cit.

Firenze, Campanile del Duomo
Andrea Pisano e scolari: La Musica
(Fotografia Alinari)

nuova: nel pulpito eseguito da Nicola per la Cattedrale di Siena, nella fontana maggiore di Perugia e nel pulpito di Giovanni già nel Duomo di Pisa. Lo studio dei tre monumenti quasi coevi, in cui però riscontriamo l'impronta di un genio diverso e vediamo attuati ideali artistici differenti, mostra il cammino che l'arte in quegli anni fortunati andava compiendo.

Nicola Pisano, secondo i canoni dell'arte sua, nel rappresentare le allegorie del Trivio e Quadrivio abbandonò le forme ieratiche dei maestri che lo avevano preceduto ed ebbe solamente di mira la ricerca della bellezza, ch'ei vedeva attuata nelle vecchie forme dell'antichità classica. Egli le scolpì nel piedistallo ottangolare del pilastro mediano del suo pulpito, nobilmente atteggiate come regine, calme e maestose, avvolte in ampie e ricchissime vesti, orlate forse con oro. Gli attributi sono quelli consueti. La Grammatica tiene un libro aperto sulle ginocchia ed ha un fanciullo a lato intento ad apprendere i primi rudimenti del sapere. La Dialettica, la donna rifinita per le lunghe veglie, secondo Alain de Lille, la quale « nudis cutis ossibus arida nubit », è pur qui ritratta in figura di vecchia, dai lineamenti scarni e rilevati, con lo sguardo volto innanzi a sè, assorta nelle meditazioni. Segue la Retorica in atto di indicare con la mano destra sopra un libro aperto, mentre con l'altra gestisce, forse per dar maggior forza alle sue parole. A dividere il Trivio dal Quadrivio è introdotta la Filosofia, la madre delle sette discipline, con una cornucopia in una mano spirante fiamme, coperta di una splendida veste tutta a ricami, sulla quale già l'oro dovette esser gettato a profusione. L'Aritmetica è intenta a computare sulle dita, la Geometria sta in atto di prender misure sopra una tabella, la Musica è munita dell'arpa, e chiude il ciclo l'Astronomia che guarda il cielo attraverso l'astrolabio. Le figure sono belle e grandiose, e contribuiscono egregiamente all'effetto d'insieme che l'artefice dovette proporsi, ma quello che lor manca è, come abbiamo accennato, il sentimento, il calore, la vita: prerogative, che ritroviamo invece nelle consimili rappresentazioni di Perugia.

È stato osservato come prima di giungere alla maniera di Giovanni da Pisa, lo stile grandioso di Nicola aveva fatto una prima evoluzione: aveva, cioè, perduto la sua maestà, la sua fierezza altera, per umanizzarsi e raddolcirsi.[1] Le caratteristiche di questo nuovo stile sono state riscontrate nel monumento di Perugia, terminato nel 1278, come rilevasi da una iscri-

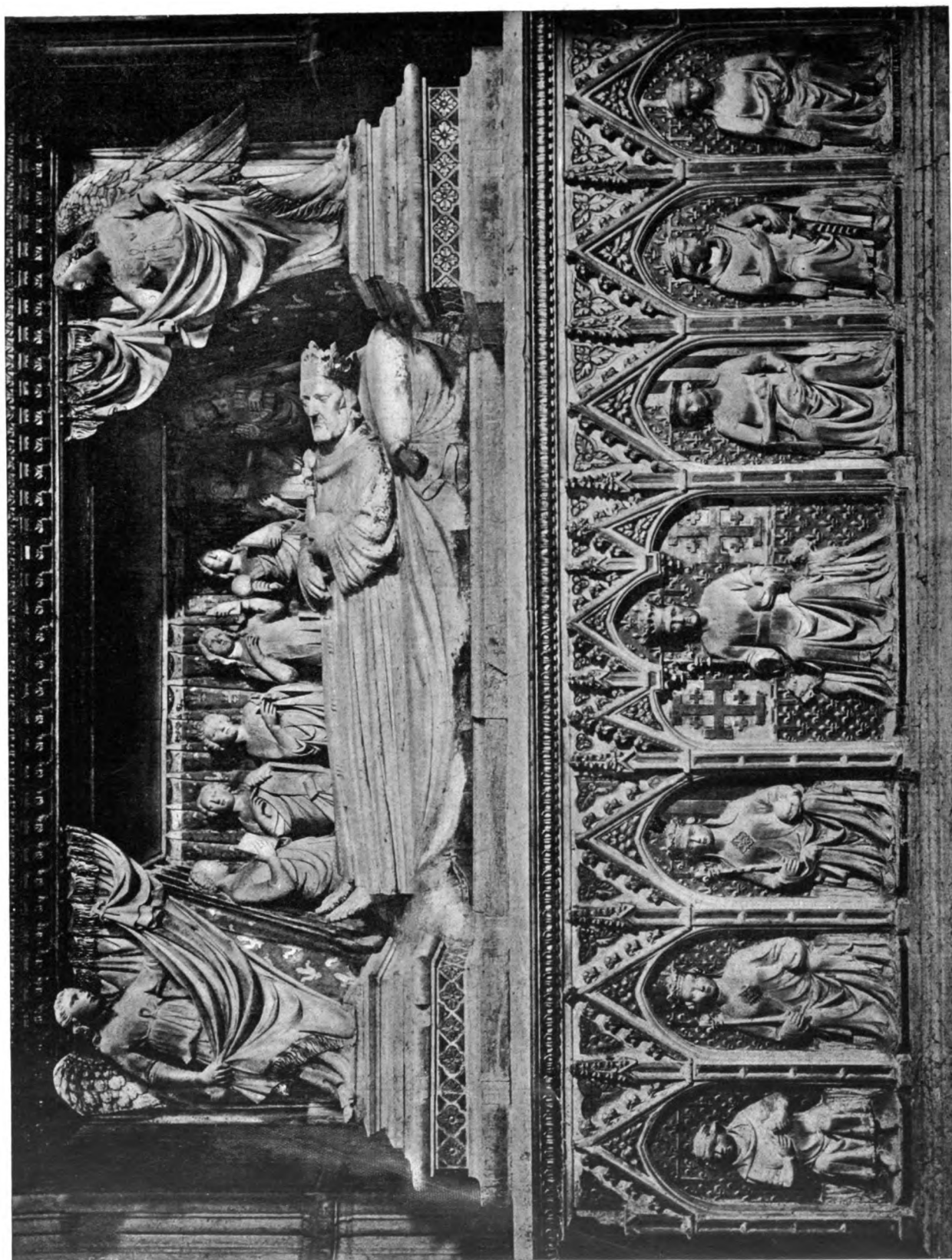
---

[1] Reymond, *L'Angelo che suona del Bargello e la Fontana di Perugia*, in *Archivio storico dell'Arte*, anno 1894, pag. 484.

zione, la quale fa anche conoscere che la fontana è dovuta alla collaborazione di Nicola e di Giovanni. Benchè riesca impossibile determinare con precisione quello che deve riferirsi all'uno o all'altro dei due, non crediamo di errare scorgendo la mano di Giovanni ne' bassorilievi del bacino inferiore. Perennemente esposti alle intemperie, essi trovansi adesso in stato veramente deplorevole: l'umidità ha corroso la pietra ed ha disteso sugli anaglifi una patina scura, che più difficoltosa ne rende l'intelligenza. Se non fossero i calchi in gesso, che alcuni anni or sono si ebbe la felice idea di far eseguire, perchè almeno rimanesse un ricordo di ciò ch'era destinato ad andare per sempre perduto, ne riuscirebbe ormai vano qualsiasi studio particolareggiato. Il monumento, considerato nel suo insieme, rivela un fine altamente civile: infatti, nel pulpito di Pisa, Nicola si era limitato a rappresentare le Virtù, le Sibille, i Profeti; a Siena, proseguendo la sua evoluzione, aveva fatto posto, come abbiam visto, alle Arti; qui allarga ancora il cerchio dell'opera sua, uniformandosi al grande concetto didattico ch'ebbe di mira la scultura francese del XIII secolo, la quale colle sole sue forze doveva parlare al cuore e allo spirito delle folle divote. Questo fine civile ed educativo prefissosi dall'artista, oltre che dalle reminiscenze ispirate alla storia di Roma, dagli episodj tolti dalle favolette popolari di Fedro, dalle rappresentanze ormai comuni dei lavori dei mesi e dei segni dello zodiaco, è di subito avvertito quando sol si considerino le allegorie delle Arti. Siamo ben lontani dalla ricchezza riscontrata nelle consimili rappresentazioni di Siena, più modesti sono i ricami, più semplici le vesti. L'arte tuttavia ha fatto un passo innanzi, dacchè si è studiata di rendere il sentimento della vita, si è proposta a modello la realtà. L'artista, ad esempio, per dar più anima ad alcune delle sue composizioni, volle introdurre a lato della figura femminea un personaggio di secondaria importanza, riuscendo con ciò anche a rendere più intelligibile l'allegoria.

Firenze, Campanile del Duomo
Andrea Pisano e scolari: L'Astronomia
(Fotografia Alinari)

Esaminiamo adesso da vicino i singoli anaglifi. Affettuoso è l'atteggiamento della Grammatica piegata verso un allievo, il quale sembra intento a scrivere gl'insegnamenti della sollecita istitutrice. Al pari di quella che abbiamo visto a Siena, la Dialettica è una vecchia scarna e rugosa, coperta di un povero manto, e in essa il Vermiglioli[1] ravvisa una lontana progenitrice delle Sibille michelangiolesche. La Retorica è accompagnata dall'allievo in sembianza di attento uditore, e rammenta le parole del *Convito:*

[1] VERMIGLIOLI, *Le sculture di Nicolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo Fiorentino che ornano la Fontana Maggiore di Perugia*. Perugia, 1834. Con brutte incisioni del Massari.

Napoli, Chiesa di Santa Chiara. — Dettaglio del monumento a Roberto d'Angiò
(Fotografia Alinari)

« dinanzi al viso dello uditore lo Retorico parla ». Pare che legga in un libro situato sopra un pluteo, e tiene in mano una verga, simbolo del suo impero. L'Aritmetica ha pure dinanzi a se un fanciulletto leggiadro, ed è in atto di computare sulle dita, gesto che da taluni si riconobbe pure nei simulacri di Mercurio, come inventore di questa scienza. La Geometria seduta davanti uno scanno, sta prendendo misure con le seste. La Musica tiene in una mano,

Firenze, Campanile del Duomo. — Luca della Robbia: Donato o Prisciano (La Grammatica)
(Fotografia Alinari)

poggiata sulle ginocchia, una specie di salterio e nell'altra un martello, col quale percuote alcuni tintinnabuli sospesi nell'aria, esprimendo con ciò un costume musicale proprio di quei tempi. L'Astronomia, munita del solito astrolabio, ha lo sguardo rivolto al cielo e indossa, a manifestare l'eccellenza sua sopra alle altre discipline, vestimenta più nobili ed ampie, riccamente orlate nei lembi. Chiude il ciclo la Filosofia la « figliola dello Imperadore dell'universo », cinta di regale corona, assisa su un trono ornato di teste leonine, con lo scettro e il globo nelle mani, e ricoperta, al pari di quella senese, di ornatissime vesti.

Ed eccoci ora al terzo ed ultimo monumento della scuola pisana, o, per dir meglio, alle otto piccole figure in bassorilievo sedute attorno al basamento del pulpito di Giovanni, rappresentanti le Arti e le Scienze. Il Reymond osserva come può destar maraviglia che il nuovo

Firenze, Campanile del Duomo. — Luca della Robbia: La Dialettica
(Fotografia Alinari)

stile inaugurato dai bassorilievi di Perugia non sia stato conservato da Giovanni nelle rappresentanze del suo pulpito di Pisa, ove sembrano invece religiosamente mantenute le forme create da Nicola. L'osservazione dell'insigne critico ci sembra assai discutibile. Dal canto nostro, negli anaglifi pisani non riusciamo a scorger nulla che ricordi il fare austero delle consimili figurazioni di Siena, mentre maggior analogia ci sembra possa stabilirsi con quelle effigiate alcuni anni innanzi, probabilmente dalla stessa mano, attorno alla monumentale fontana. La Grammatica, in sembianza d'affettuosa nutrice, alimenta con le turgide mammelle due pargoletti che tiene in braccio, mentre la Dialettica, pur qui rappresentata in figura

senile, tiene due serpentelli nelle mani, che stanno a simboleggiar la malizia, seppure, nota il Ciampi, non si vogliano spiegare per l'impegno dei disputanti di superarsi l'un l'altro, secondo l'antico proverbio: *fallacia alia aliam trudere.*[1] La Retorica, al pari di quella vista

Firenze, Campanile del Duomo. — Luca della Robbia: Orfeo (Retorica o Poesia)
(Fotografia Alinari)

a Perugia, è d'aspetto matronale, vestita con sobria eleganza e munita dello scettro, che ne qualifica la dignità. L'Aritmetica, donna ormai non più giovine, è pur qui rappresentata in atto di computare sulle dita. La Musica tiene in mano il salterio; e l'abito che indossa e l'adornamento della testa, secondo il Ciampi, furono quelli usati dai giullari, suonatori e cantori, che allora vagavano di corte in corte. La Geometria sta descrivendo un cerchio col com-

[1] CIAMPI, *I simboli di sette scienze e della filosofia scolpiti da uno scolare di Giovanni Pisano in una base del Camposanto di Pisa.* Pisa, Nistri, 1814.

passo, e l'Astronomia, simile a quella di Perugia, guarda il cielo coll'astrolabio. Siede in trono la Filosofia, avvolta in ricco paludamento, col globo e lo scettro nelle mani e la corona sul capo, forse a ricordo di un passo di Platone, nel quale appunto vien dichiarata regina d'ogni altra scienza.

Il vecchio canone veniva così consacrato dal genio di questi sommi iniziatori dell'arte nuova. I due Pisani, avendolo riconosciuto e introdotto nelle opere loro, gli dettero nuova efficacia; e quindi anche nell'epoca in cui l'imitazione classica ebbe il sopravvento, vedremo spesso

Firenze, Campanile del Duomo. — Luca della Robbia: Pitagora ed Euclide (Aritmetica e Geometria) (Fotografia Alinari)

elaborate da artefici, che per solito ebber gli occhi rivolti alle forme ed alle idee antiche, queste nostre Arti Liberali, nate nei bassi tempi e prettamente medioevali quanto al significato.

Tra il pulpito di Giovanni, terminato nel 1311, e i bassorilievi del campanile di Firenze, posteriori alla morte di Giotto, bisogna ricordare i capitelli del Palazzo Ducale di Venezia,

ove ricompare l'influsso dell'arte enciclopedica gotica con le solite rappresentazioni delle Virtù e dei Vizi, dei Mesi, dei Pianeti, ecc., in mezzo ad ornamenti ispirati alla fauna e alla flora più strana e bizzarra.[1] Ma vere e proprie figurazioni delle Arti Liberali qui non le abbiamo

Firenze, Campanile del Duomo. — Luca della Robbia?: Tubalcain (La Musica)
(Fotografia Alinari)

alle figure allegoriche femminili l'artista ha sostituito un protettore delle diverse discipline formanti il Trivio ed il Quadrivio: Prisciano, Aristotile, Cicerone, Pitagora, Euclide, Tubalcain, Tolomeo e, in più, Salomone, il saggio per eccellenza,

.....u' sì profondo
Saver fu messo, che se 'l vero è vero
A veder tanto non surse 'l secondo.

Una completa rappresentazione delle Arti ricorre invece nei bassorilievi del campanile di

[1] W. BURGES, *Iconographie du Palais Ducal de Venise*, in *Ann. Arch.*, t. XVII, pag. 69 e 193.

Santa Maria del Fiore, opera di Giotto, di Andrea Pisano e scolari, di Luca della Robbia.[1] Anche qui il concetto didattico ha avuto uno svolgimento ampio. Dalla parte di ovest, di faccia al Battistero, si veggono i nostri primi progenitori, innanzi e dopo il peccato. Cacciati dal Paradiso, essi si dànno al lavoro: Adamo scava faticosamente la terra ed Eva gli sta accanto con la conocchia e il fuso. Seguono le figure dei primi inventori secondo la Bibbia: Jabal, Jubal, Tubalcain, Noè; le sette Arti Meccaniche della Scolastica; tre rappresentanti delle Arti Figurative, e finalmente la serie incompleta delle discipline liberali, opera di Luca, posteriore quasi di un secolo agli altri bassorilievi.

Nel giro superiore, gli scolari di Andrea rappresentarono i Pianeti, le Virtù, i Sacramenti e di nuovo le Arti Liberali. Delle ventotto figure, solamente quelle che si riferiscono ai Sacramenti rivelano una certa finezza di esecuzione; delle altre, povero è il concepimento, insufficiente la tecnica. Forse l'artista, nota il Von Schlosser, ebbe riguardo al luogo elevato ove dovevan essere collocate le sue figure e si compiacque di questa tecnica a bozze per ottenere degli effetti di chiaroscuro, che altrimenti non avrebbe potuto raggiungere. Ma le belle fotografie dell'Alinari fan tosto cadere ogni illusione. La Grammatica, una tozza figura muliebre, è rappresentata seduta, con la disciplina nella destra e la sinistra sollevata verso tre fanciulli, che la stanno ad ascoltare. La Retorica è anche qui una donna battagliera, munita di spada e di scudo. Una rozza corda da pellegrino le stringe alla vita l'abito attillatissimo. I capelli abbondanti che le cadon sugli omeri, contribuiscono però a darle una certa bellezza. La Dialettica ha nella destra un enorme paio di forbici, e con l'altra mano tiene uniti sul petto i due lembi del manto. Il volto impassibile, privo d'ogni espressione, mal corrisponde all' agilità di pensiero, che generalmente si attribuisce a tale disciplina. L'Aritmetica tiene una mano poggiata sul seno e coll'altra sembra intenta a contare. La Geometria, piuttosto avvenente, è munita della squadra e del compasso. L'Astronomia, figura veramente grottesca, ha il viso cinto da un'ampia benda, che quasi le dà l'aspetto di sofferente. Il corpo adiposo è coperto da un orribile manto: unico attributo l'astrolabio. Chiude il ciclo la Musica, in atto d'ascoltare i suoni, che va traendo da un istrumento, posto sulle sue ginocchia. Del resto l'insufficenza dell'artista, più che dagli atteggiamenti goffi e manierati, è fatta palese dalla assoluta manchevolezza dei drappeggiamenti. Le pieghe delle vesti, che ricuopron la parte superiore dei corpi, vengono appena indicate, mentre poi al basso i manti si allargano, si sfaldano, si rompono in modo artificioso.

Triste impressione fanno queste figure, paragonate con quelle che circa un secolo innanzi Nicola aveva effigiate nel pulpito di Siena: qui il mestierante, là il maestro, che precorre il suo tempo e s'impone sovrano alle venienti generazioni. Chi consideri l'arte nella sua storia può notare in ogni epoca e in ogni regione questo avvicendarsi continuo di progressi e di regressi innegabili. Il Courbaud ha constatato questo fenomeno anche nell'arte imperiale di Roma, ed è venuto giustamente a concludere che « qui dit évolution ne dit pas nécessairement progrès, c'est-à dire changement vers le mieux; il dit changement ou mouvement, et rien autre chose ».[2]

(*Continua*) PAOLO D'ANCONA.

---

[1] VON SCHLOSSER, *Giusto's frescken* cit., pag. 41 e seguenti.

[2] EDMOND COURBAUD, *Les bas-relief romain a représentations historiques*, pag. 103. Paris, 1899.

IL "LIBER CANONUM„

DELLA BIBLIOTECA VALLICELLIANA

(*Codice A-5*).

L'EPIGRAFE inviata da Carlomagno al sepolcro di papa Adriano I parve segno evidente delle misere condizioni della cultura, sullo scorcio del secolo ottavo, in Roma. Spenta quivi la tradizione poetica, vinta da ritmi barbarici la metrica classica, immiserite le belle forme epigrafiche antiche, l'iscrizione venuta di Francia con sonori versi incisi sul marmo in energiche capitali, circondati di eleganti fregi, diede all'Urbe decaduta l'annuncio della civiltà che ormai fioriva lontana, e della quale Roma stessa doveva sentire, nel secolo successivo, i benefici. Tale il giudizio del De Rossi.[1]

Ma uno sguardo più ampio sulla vita di quei tempi non conferma interamente le parole del grande archeologo.

Se l'epigrafia decadde, la trascrizione dei codici non potè venir meno nella città alla quale Carlomagno richiese i testi liturgici e le leggi ecclesiastiche, per averli nella loro più esatta redazione:[2] in Roma, si potrà forse rintracciare la schiera non mai interrotta di quei *graphidas ausonios* che Ingoberto, il calligrafo della Bibbia di San Paolo, vantossi di avere pareggiati e superati.

I monasteri greci, così numerosi alle falde del Palatino, popolati di monaci attivi,[3] dovevano per necessità influire sulla cultura romana, e, modificandola con influenze orientali, contribuire tuttavia a mantenerla. L'esistenza di scuole presso i conventi urbani viene sovente accennata dal *Liber Pontificalis:* d'altra parte, l'insegnamento laico non mancò verosimilmente mai; esso forse tramandava per tutto il medio evo le nozioni del giure antico.[4]

Maggiore importanza ancora ebbe la *Schola Cantorum*, la quale custodiva fedelmente i precetti di Gregorio il Grande. Quando, nell'anno 787, venne in Roma Carlomagno, sorse contesa, narra un antico cronista, fra i Franchi ed i cantori romani: *Galli romanos exprobrabant, hi contra appellabant eos stultos, rusticos et indoctos; velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii praeferebant rusticitati eorum.* Ancora una volta

---

[1] G. B. De Rossi, *L'inscription du tombeau d'Hadrien I* (*Mélanges de l'Ecole franç. d'A. et de R.*, 1888).

[2] L. Traube, *Textgeschichte d. Regula s. Benedicti*, pag. 675 (*Abhandl. d. könig̈. bayer. Akad., Hist. Cl.; XXI*, 1898).

[3] P. Batiffol, *Librairies byzantines à Rome* (*Mélanges de l'Ecole franç.*, 1888).

[4] G. Salvioli, *L'istruzione pubblica in Italia nei secoli VIII, IX e X* (*Rivista Europea*, XIII); H. Fitting, *Die Anfänge d. Rechtsschule zu Bologna*, pag. 34 e seg. Leipzig, 1888.

Roma trionfò sui barbari, ed i Franchi cercarono d'imitare il canto romano, sebbene colle aspre voci non riuscissero a ritrovarne tutte le profonde modulazioni.[1]

Il grave salmodiare liturgico pareva accompagnare col suo ritmo tranquillo la lenta trasformazione della civiltà.

Nelle arti figurative, ove si volle scorgere più chiaramente riflessa la desolazione dei tempi, recenti scoperte hanno affermato ancora una volta il progressivo modificarsi delle forme antiche, in varia maniera, ma senza interruzione. Tra i mosaici del tempo di Giovanni VII e quelli dei Santi Nereo ed Achilleo, le pitture dell'età di papa Zaccaria e di Paolo I, trovate in Santa Maria Antiqua, dimostrano il persistere di un'attività artistica non già meschina, ma ricca di molteplici tendenze: forse Roma stessa trasmetteva in questo tempo i tesori iconografici[2] e le forme ornamentali[3] dell'Oriente all'arte occidentale.

Tali considerazioni rendono ovvio il pensare che la civiltà carolingia poco abbia potuto influire là dove i resti della cultura antica già si trasformavano al contatto di un'altra civiltà, dell'orientale: l'arte nell'Italia inferiore seguitava indisturbata le proprie vie, mentre il nuovo impero pareva soltanto avere restituite a Roma le sue esauste ricchezze; il numero degli edificî restaurati, degli oggetti d'oro e d'argento, delle stoffe preziose profuse in quel tempo nelle chiese è prodigioso.[4]

Altri furono i rapporti fra i paesi d'Oltralpe e l'Italia Superiore.

Ivi, le scuole laiche ed ecclesiastiche non erano state mai del tutto disertate;[5] la dominazione longobarda finiva lasciando uomini quali Paolo Diacono, Pietro da Pisa e Paolino d'Aquilea; Verona, fra le altre città, aveva poeti che ricercavano singolari ispirazioni classiche:[6] non infelice adunque vi era lo stato della cultura, ma tuttavia le rare relazioni coll'Oriente,[7] gli intimi vincoli politici colla Francia,[8] dovevano rendere più facile in quelle regioni l'azione della nuova e vigorosa civiltà carolingia.

Sugli estremi confini d'Italia, Eberardo marchese del Friuli, discendente di nobile famiglia franca,[9] ospitava l'esule poeta Godescalco,[10] raccoglieva codici, ne riceveva dalla Badia di Fulda,[11] e li lasciava per testamento al monastero di Cysoing, in Francia:[12] a Pavia, le *Constitutiones Olomnenses* designavano maestro l'anglosassone Dungalo,[13] che poi offerse a San Colombano di Bobbio grande numero di manoscritti: Bobbio e, tra le Alpi, in continue relazioni

---

[1] Muratori, *Antiquitates it. Medii Aevi.*, II, 357.

[2] J. J. Tikkanen, *Abendländische Psalterillustration: der Utrecht Psalter*. Helsingfors, 1900.

[3] Sauerland-Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus, in Cividale*, pag. 140; Trier, 1901.

[4] V. *Liber Pontificalis* in *Vita Hadriani, Leonis III*, ecc. (Cfr. *Römische Quartalschrift*, 1900, pag. 301 e seguenti).

L'affresco dell'*Ascensione di Cristo* dipinto al tempo di Leone IV nella primitiva chiesa di San Clemente sembra avere relazione coll'arte carolingia per i disordinati moti delle sue figure, ma basta osservare come nelle adiacenti scene delle *Nozze di Cana* e delle *Marie al Sepolcro*, opera del medesimo pittore, predomini di bel nuovo l'immobilità statuaria delle persone, per supporre che già prima del periodo carolingio l'iconografia dell'*Ascensione* dovesse richiedere la veemenza delle attitudini (cfr. avori bizantini).

Lo stesso può dirsi di alcune delle pitture di San Vincenzo al Volturno (secolo IX).

Attendendo che sia risolto il problema delle origini dell'arte carolingia, non conviene per ora ammettere l'influenza di questa se non dove appariscono chiaramente le forme che in Francia si differenziarono nelle diverse scuole di miniatura e d'intaglio.

[5] A. Dresdner, *Kultur und Sittengesch. der ital. Geistlichkeit im X und XI Iahrhundert*, pag. 235 e seg. Breslau, 1890.

[6] L. Traube, *O Roma nobilis* (*Abhandl. d. k. bayer. Akad. d. W.; I Cl. XIX, Bd. II*, 1892).

[7] Il mosaico dell'abside di Sant'Ambrogio in Milano, nel quale è evidente l'influenza dell'arte bizantina più tarda, è del dodicesimo secolo.

[8] A. Gasquet, *L'Empire byzantin et la Monarchie franque*, pag. 329 e seg. Parigi, 1888.

[9] E. Favre, *La Famille d'Evrard marquis du Frioul*, ecc. (*Études d'histoire du Moyen Age dédiées à G. Monod*. Paris, 1896, pag. 155).

[10] A. Ebert, *Allgem. Gesch. der Literatur d. Mittelalters im Abendlande* II, 125. Leipsia, 1880.

[11] P. Clemen., *Die Schreibschule von Fulda* (*Repert für Kunstwiss.*, 1890).

[12] L. v. Kobell, *Kunstvollen Miniaturen u. Initialen*, pag. 15.

[13] A. Ebert, op. cit., II, 224.

colla Provenza, la Novalesa accettavano con ardore le forme calligrafiche della Scuola di Tours:[1] in Milano, l'arcivescovo Angilberto II (824-860) chiamava, *ad illuminationem suae ecclesiae,* alcuni monaci francesi che poi per breve tempo concesse a Ramberto vescovo di Brescia, il quale ne lo aveva richiesto volendo fondare un nuovo convento;[2] e il dominio intellettuale della Francia sull'Italia Superiore tutto si materiava in un mirabile capolavoro, nell'altare di Sant'Ambrogio che lo stesso Angilberto faceva eseguire, prima dell'anno 835, da maestro Wolvinio.

Un confronto colle sculture italiane del secolo nono esclude che l'artefice del paliotto sia stato uno dei nostri;[3] la sua maniera si vedrà invece proseguita, con esagerazione delle movenze nei corpi dinoccolati, con maggiore agitarsi dei panni, negli avorî, nelle miniature e nelle oreficerie lavorate dalla Scuola di Corbie durante l'ultimo periodo dell'impero carolingio:[4] prima di trasmodare in moti disordinati, in espressioni violente, l'arte di Francia a noi donò quest'opera ove pare che un sereno spirito antico abbia mosso il martello dell'orafo, abbia composto lamine d'oro e d'argento, gemme e smalti in tutta armonia.

Presso a tale fulgido termine, qualche altro più umile segno resta ad indicare sin dove fluì in Italia la veemente arte carolingia.

* * *

Nella biblioteca Vallicelliana di Roma trovasi, sotto la segnatura *Cod. A-5,* un prezioso volume membranaceo, in-folio, di carte XVII-343, secondo la numerazione più recente, la quale novera pure un fascicolo cartaceo (cc. I-XI) premesso al codice nel XVIII secolo, ed un quaderno di formato minore aggiunto in fine. Il manoscritto che costituisce il corpo del volume manca di alcun foglio al principio ed è invece completo a carte 336 *b,* colle parole: *Deo Gratias.*

Già noto è il suo contenuto per la descrizione fattane dallo Reifferscheid,[5] e ripetuta dal Maassen:[6] si tratta di una collezione di canoni ecclesiastici che appartiene ad un tipo ben determinato. Il Baronio, il Mabillon, i Ballerini ed il Bethmann[7] conobbero questo *Liber Canonum,* accordandosi tutti nell'attribuirlo al secolo nono, mentre il Reifferscheid, senza darne ragione alcuna, lo giudicò del decimo secolo.

L'età cui riferire il manoscritto si desume facilmente da un elenco ch'esso contiene dei romani pontefici, di scrittura identica a quella del rimanente testo: termina col nome di Niccolò I, omettendo di segnarne la durata del pontificato, poi aggiunta da mano più recente; il codice fu adunque scritto fra gli anni 858 e 867.

Le pagine sono a due colonne, di ampia e regolare lettera minuscola, con rubriche di onciali e di capitali; hanno frequenti glosse marginali ed interlineari di carattere più piccolo ed alquanto più tardo: il codice è ricco di due miniature figurate, d'iniziali e di pagine purpuree.

All'indice frammentario del volume (carte XII-XV) segue un quaderno formato dalle sole carte XVI e XVII, il quale originariamente non aveva scrittura nelle pagine esterne: aperto, mostra l'una di fronte all'altra (carte XVI *b* – XVII *a*) due grandi miniature della larghezza di tutto il foglio (fig. 1 e 2).

---

[1] C. CIPOLLA, *L'antica biblioteca novaliciense* (*Memorie della R. Accad. delle scienze di Torino,* serie II, XLIX).

[2] L. TRAUBE, *Textgeschichte,* ecc., op. cit., pagina 641.

[3] È ormai inutile confutare ancora l'opinione dello Zimmerman (*Die ober-italische Plastik,* pag. 178 e seg.). Cfr. W. M. SCHMID, *Zur Gesch. der karol. Plastik* (*Rep. f. kunstw.,* 1900, pag. 196 e seg.).

[4] L. TRAUBE, *Textgeschichte,* ecc., op. cit., pag. 712; G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei,* pagina 31. Lipsia, 1901.

[5] A. REIFFERSCHEID, *Die römischen Bibliotheken* (*Sitzungberichte d. kais. Akad. d. Wiss.; Philosoph.-Hist. Cl. LIII,* pag. 339. Wien, 1867).

[6] F. MAASSEN, *Gesch. der Quellen und der Literatur des canon. Rechts,* I, 442. Gratz, 1870.

[7] MABILLON, *Museum Italicum,* I, 69. Parigi, 1687; BALLERINI, *Leonis M. Opera,* III, 188. Venezia, 1757; BETHMANN, in *Pertz' Archiv;* XII, 421.

Fig. 1 — Il Concilio degli Apostoli (Cod. Vallicell. *A-5*; fol. XVI *b*)

Fig. 2 — Il Concilio degli Apostoli (Cod. Vallicell. *A-5;* fol. XVII *a*)

Entro una cornice di liste nere, rosse e cenerine che racchiudono un fondo nero sparso di punti bianchi sopra il quale si svolgono in meandri nastri variopinti (nelle carte XVII *a*, il miniatore non finì il suo lavoro), appaiono sedute in due zone ed in vario atteggiamento dodici grandi figure nimbate. Sono gli Apostoli, vestiti delle loro solite tuniche e dei loro mantelli, con nudi piedi o calzati di sandali; in mezzo alla zona superiore della prima miniatura facilmente si riconosce, pel modo onde ne sono composti i capelli, la figura di San Pietro, vicino alla quale sta forse quella di San Giovanni: discutono insieme, adunati in concilio, le deliberazioni che il nostro codice accoglie a carte 26.[1]

Tale rappresentazione del *Concilio degli Apostoli* rimane finora unica, a mia notizia, nella iconografia del secolo nono,[2] ed ha grande importanza, perchè mostra già stabilito il tipo iconografico della Pentecoste adoperato poi in Occidente, durante il medio evo.

Nella *Venuta dello Spirito Santo* l'arte bizantina compose gli Apostoli in cerchio attorno alla figura del *Cosmos*, imitando le miniature antiche rappresentanti riunioni di filosofi o di legisti, quali ad esempio quelle del manoscritto degli *Agrimensores* (Biblioteca vaticana: Pal. lat. 1564): l'arte carolingia usò essa pure siffatte composizioni nel Sacramentario di Drogone e nella Bibbia di San Paolo, ma la difficoltà della prospettiva ch'esso richiedeva, fece sostituire al primitivo un altro tipo più povero, nel quale gli Apostoli apparvero schierati in due zone sovrapposte. Tali ce li mostra, ad esempio, la miniatura dell'Evangelario di Poussay, gesticolanti, agitati, mentre dall'alto in fluide spire scende sul loro capo lo Spirito:[3] la composizione è affatto identica a quella del nostro codice.

Gli Apostoli qui radunati insieme sono invasi di nuovo dall'afflato divino: San Pietro parla, e, con gli occhi fissi, sembra cercare di precisare il pensiero che gli si presenta dinanzi; il suo vicino china la fronte possente, pronto a scrivere; altri posa la guancia sulla mano, meditando; altri spiega un rotolo e vi cerca i precetti antichi; due si rivolgono a discutere, un altro leva il viso ed implora luce dal cielo. Si curvano i corpi vigorosi e si torcono stranamente; le mani stringono convulse i libri; i drappi si striano, s'increspano come stessero per divampare: tutto è agitazione, nervosità.

I colori adoperati dal miniatore sono d'impasto grosso e quasi poroso, senza trasparenze.

Il terreno sul quale posano le figure è verde; il fondo azzurro. Gravi linee scure segnano gli sgabelli coloriti di tinte giallastre e con luci cineree; alcuni dorati: sugli sgabelli stanno grossi pulvini di colore arancione; nell'alto dei leggii, uno dei quali ha il fusto sorretto da tre zampe ferine, s'aprono cespi di foglie d'acanto a sostegno dei libri. Le carni, preparate con roseo chiaro, sono illuminate di luce biancastra; vivo cinabro è sulle labbra; leggiero rossore sulle guance; barbe e chiome, or fulve or grigie, hanno talora riccioli ruvidamente formati; piccoli nimbi d'oro splendono intorno ai santi. I lineamenti del viso, i contorni delle mani e dei piedi sono rapidamente segnati di bruno; grandi e pensosi gli occhi; depresse le fronti: i corpi hanno nelle loro forme contorte un'energia atletica.

È nel colorire dei drappi che più appare la maestria del miniatore, il quale, usando soltanto pochi e torbidi colori rosei, cenerognoli e verdastri, li adopera con accortezza, variandoli sulle tuniche e sui mantelli e producendo molte tonalità delle medesime tinte. Egli tende soprattutto a formare plasticamente le figure, ad accennarne sotto i panni le membra, e deve perciò servirsi di forti contrasti e di continue gradazioni d'ombra e di luce. Seguendo quella sua particolare maniera di tirar le pieghe in curve parallele, non prepara con tinta generale le stoffe, ma le va colorendo a mano a mano di pennellate grosse e curve, colle quali già segna l'andamento stesso delle pieghe: lavora alla prima, senza cercare quasi mai di ottenere il modellato col ripassare sopra ai colori già applicati. Ad esempio: nel roseo mantello del giovane apostolo seduto presso San Pietro, va ricercando anzitutto il fondo delle pieghe con una forte curva di rosso cupo, alla quale pone accanto una pennellata di

[1] F. Maassen, op. cit., pag. 408-410.

[2] Leitschuh, *Geschichte der karoling. Malerei*, pag. 95 e seg. Berlino, 1894.

[3] Sauerland-Haseloff, op. cit., pag. 103.

rosso più chiaro, e poi di ocra, di azzurro torbido, di cenerino; e di piega in piega ripete in tal modo l'alternarsi delle luci e delle ombre: sono falde di colori diversi che pure si fondono in una tinta rosea generale e riescono nello stesso tempo a modellare le membra.

Guardisi nella miniatura prima (fig. 1), che è la sola bene conservata, come si volge il mantello sul corpo di San Pietro, come l'ombra vi si addensa sulle spalle, nel grembo e lungo le tibie: v'è nel colorire la bravura di un vero pittore.

Grande affinità con queste del *Liber Canonum* hanno le miniature della Scuola di Hautvillers e di Reims, quali negli Evangeliarî del vescovo Ebo (816-851), di Hincmaro, suo successore, della Biblioteca di Blois ed in quello di Loisel. Gli Evangelisti vi appaiono nel parossismo della ispirazione, ora protesi con tutta la persona verso un'improvvisa voce lontana, ora chini giù in sè stessi col mento appoggiato alle mani congiunte. Hanno essi pure depressa la fronte, grandi gli occhi: un fluido elettrico sembra contrarne le membra robuste; le loro vesti sono striate da pieghe curve e parallele, attraverso alle quali traspaiono i corpi in tutta la loro possente plasticità. [1]

L'Evangeliario di Ebo è il capolavoro di questa Scuola. Chiudono il fondo delle miniature le rupi tinte di torbido colore di fango e di schisto; sulle vette delle rocce, si torcono come serpi gli alberi, passa un chiarore sanguigno di tramonto, i simboli degli Evangelisti s'affacciano, rimpiccioliti dalla grande distanza. Sotto la rupe, Luca sussulta verso il grido lontano, Giovanni scioglie fremendo un gran rotolo, Marco si torce avvolto nelle sue vesti come entro un vortice (fig. 3). I panni sono coloriti con tale varietà di toni che va dal freddo biancore dell'argento applicato in curve sottili nel fondo oscuro delle pieghe, sino al bagliore dell'oro nella sommità delle luci, tutti a falde e a pennellate parallele di tinte diverse. [2]

Fig 3 — Epernay, Biblioteca Comunale.
Miniatura dell'Evangeliario di Ebo

L'Evangeliario di Loisel e quello di Blois seguitano la medesima maniera, impoverendone tuttavia la tecnica e l'ispirazione: nel codice d'Hincmaro, [3] le chiome degli Evangelisti più non fluiscono, come se un diluvio vi fosse passato sopra, ma s'arrotolano in grossi riccioli segnati di nero, così come negli apostoli del *Liber Canonum*.

Dalla Scuola di Reims certamente deriva l'arte del nostro miniatore, il quale ancora ne conserva i moti frenetici, la maniera di piegare e di colorire le vesti, la ricerca del dare rilievo ai corpi. Ma già qui è scomparso il senso dello spazio e le figure si mostrano in un luogo che non ha profondità; i colori si sono fatti anche più torbidi; le pieghe si aggirano in cerchio sulle spalle e sui ginocchi; le membra son congiunte malamente fra loro: dalle liriche miniature dell'Evangelario di Ebo a queste del *Liber Canonum*, l'audacia degli artisti s'è infiacchita, la loro passione si è spossata.

---

[1] Vedi Ianitschek, in *Die Trierer Ada-Handschrift*, pag. 93-94.

[2] Riproduzioni colorate in Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, vol. IV. Paris, 1832-1869.

[3] A. Goldschmidt, *Der Utrechtpsalter* (*Repert. f. Kunstwiss.*, 1892, pag. 161 e seg.).

Fig. 4 — Codice Vallicelliano *A*-5; fol. 33 *b*

Fig. 5 — Codice Vallicelliano *A-5;* fol. 34 *a*

Il pittore stesso del *Concilio degli Apostoli* ha pure adornato il nostro codice di molte ricche iniziali, chè l'uso dei colori densi rivela ancora la medesima tecnica delle due miniature figurate, e il carattere degli ornamenti ci riconduce anch'esso, con qualche modificazione, alla Scuola della quale abbiamo parlato. A carte 1 *a*, si mostra una grande *D* onciale adorna di nastri intrecciati e bipartita al sommo dell'asta nella forma che la calligrafia anglosassone trasmise ai miniatori carolingi: a carte 12 *a*, s'apre nel mezzo di una splendida iniziale, un cespite di foglie tinte ora di azzurro, ora di nero, con grosse venature e con orli di vivo bianco.

Le carte 33 *b* e 34 *a* hanno quattro colonne purpuree, ove, con onciali d'oro, è scritto l'inizio del simbolo niceno (fig. 4 e 5).

Le aste delle grandi iniziali sono scompartite in lacunari rossi o turchini, contornati da fili bianchi, densi come di smalto, quali si trovano nell'Evangeliario Loisel:[1] entro i lacunari, stanno altri riquadri con nodi di nastri d'oro, con ornati di linee spezzate, con racemi stilizzati. Le estremità delle aste sono tutte a larghi intrecci di aurei fili frammezzo ai quali lo spazio è variamente smaltato di rosso, di turchese e di bianco: alcuna volta vi appaiono, come nell'Evangeliario di Blois, rostri di aquile. Tra le lettere d'oro salgono arbuscelli con foglie bicolori, quali amarono i miniatori di Reims, ramoscelli che paiono ricamati di brina, e fiori e foglie cuoriformi.[2]

Taluna delle cornici è ornata di foglie ben composte, ma grasse e fortemente modellate; altrove, le foglie di acanto paiono avvampare su in alto. Questi motivi vegetali, insieme col nastro che s'avvolge intorno alla scena del *Concilio*, richiamano alla mente la Scuola di Corbie,[3] che produsse, co' suoi ricchi ornati, colla sua torbida gamma di colori, la Bibbia di San Paolo.

* * *

Eppure, non in Francia ma certamente in Italia fu scritto il *Liber Canonum* della biblioteca Vallicelliana.

Già il Ballerini, studiandone il testo, lo aveva raggruppato ad altri manoscritti contenenti la medesima collezione di canoni ed aveva giudicato trattarsi di una raccolta la cui formazione deve ritenersi italiana: il Maassen poi accolse e completò tali conclusioni.[4]

Le raccolte di canoni ecclesiastici si erano già diversificate in molte maniere, a seconda dei luoghi di loro compilazione, essendovi state accolte decisioni di sinodi provinciali che avevano un valore tutto regionale, quando Adriano I offerse a Carlomagno un codice nel quale aveva fatto trascrivere, con alquante varianti, le due collezioni canoniche di Dionigi il Piccolo. Quel codice recato in Francia vi divenne il testo ufficiale dei canoni autentici che il clero francese gelosamente custodì da ogni alterazione, pur accettando speciali raccolte di regole gallicane.

Orbene, il presente *Liber Canonum* non contiene nè la versione che è chiamata Dionisio-Adrianea, nè canoni particolari alla chiesa di Francia, bensì la raccolta Adrianea ampliata colle deliberazioni di Concilî tenuti sino al tempo di papa Zaccaria, quale il Maassen ha rinvenuta soltanto nel ms. latino 14008 della biblioteca di Monaco, nel ms. LXXVI della Capitolare di Vercelli e nel codice vaticano-latino 1353.

---

[1] Riproduzioni colorate in BASTARD, op. cit., vol. IV.

[2] Le carte 34 *b* e 35 *a* del *Liber Canonum* sono divise in colonne purpuree scritte a lettere d'oro, ma senza ornati. Belle iniziali minori e più semplici appaiono qua e là nel codice: a carte 48 *b* nello spazio fra le aste di una bella H lapidaria, messa a oro e a contorni rossi, stanno rari nodi di nastri aurei, come usarono comporre i calligrafi di Reims (vedi BASTARD, op. cit., vol. IV). L'abile ornatista carolingio non compì il proprio lavoro e fu sostituito da un miniatore grossolano che adoperò nelle sue iniziali deformi le più stridenti tinte: questi fu probabilmente un italiano.

[3] Vedi H. JANITSCHEK in *Die Trierer Ada-Handsch.*, pag. 97.

[4] MAASSEN, op. cit., pag. 465.

L'origine italiana di due, almeno, di questi manoscritti induce a credere che la raccolta di canoni ch'essi contengono fosse diffusa sopratutto in Italia, e a ritenere perciò probabile che il codice vallicelliano sia stato esso pure scritto fra noi. Anche, nella sua minuscola non si scorgono le forme elaborate e riflesse proprie ai calligrafi di Francia e di Germania, ma vi si vede una maniera larga e spontanea qual'è in altri manoscritti italiani del secolo nono.[1]

La regione d'Italia nella quale il *Liber Canonum* dovette esser trascritto, si può determinare con qualche precisione.

Il codice vaticano 1353 non è altro che la copia fatta nell'anno 1461 di un esemplare vetustissimo allora esistente nell'archivio del duomo di Bergamo; d'altra parte, il manoscritto di Vercelli era già adoperato nel secolo decimo da Attone, vescovo di quella città:[2] ciò fa supporre che la raccolta Adrianea ampliata avesse trovato il suo centro di diffusione nell'Italia Settentrionale e che ivi pure abbia avuto origine il nostro *Liber Canonum*.

La storia di questo manoscritto, per quanto possiamo riandarla, conferma tale ipotesi.

Nelle frequenti glosse marginali ond'è ricco il codice, viene usata quella minuscola che ebbe voga nei conventi dell'Italia Superiore per imitazione delle forme calligrafiche di Tours (il ms. vaticano-latino 5749 donato al convento di Bobbio dell'abate Agilulfo, sulla fine del secolo nono, è un mirabile esempio di siffatta scrittura): il *Liber Canonum* dovette adunque essere già passato, durante il decimo secolo, presso alcuno di quei centri d'imitazione.

Verso la fine dell'undecimo secolo esso trovavasi a Ravenna.

Ciò si ricava dal vedere aggiunte a carte XVI*a*, da scrittore dell'undecimo secolo, le decisioni di due Concilî tenuti a Ravenna al tempo di Ottone III e di Enrico II,[3] e dall'essere stato riunito al volume un fascicolo in cui, di mano del secolo decimo,[4] è riportato un frammento del Concilio ravennate dell'anno 898:[5] come di solito avveniva, alla raccolta delle leggi ecclesiastiche generali vennero aggiunte le regole proprie del luogo ove la collezione dei canoni era adoperata.

Infine, a carte XV*a*, di scrittura dell'undecimo o del dodicesimo secolo, è un elenco censuario che dà sicura notizia della regione ove il *Liber Canonum* si trovava in quel tempo: *Brevis ..... qd ... archipb ..... — archipb. de ustulato den. VI — archipb. de caucaneti den. VI. — archipb . de . ca(m)pilio den. XII. — archipb. de sco Cassiano . den. VI. — archipb. de sco Zacharia den. VI. — archipb. de sco Petro in q(ui)nto . den. III. — archipb. de sco petro in cistino . den. VII.*

Tutte queste pievi si ritrovano nel territorio ravennate.[6]

Da Ravenna il codice fu portato a Roma, e ivi lo conobbero il Baronio, il Mabillon e molti altri. Scritto durante il pontificato di Niccolò I, verosimilmente nell'Italia Settentrionale, ove l'attività dei calligrafi era tanta che i monaci della Novalesa, lasciando il loro convento, sul principio del secolo decimo, recarono seco seimila codici,[7] e l'arcidiacono Pacifico potè donare alla chiesa di Verona 203 manoscritti,[8] il *Liber Canonum* della Vallicelliana fu ornato da un miniatore della Scuola di Reims: anche in questa forma l'arte carolingia doveva essersi estesa nelle regioni ove già aveva composta di ori e d'argenti la sua più mirabile opera, l'altare di Wolvinio.

PIETRO TOESCA.

---

[1] V. FEDERICI, *La Regula Pastoralis di San Gregorio Magno* (*Röm. Quartalsch.*, 1901).

[2] BALLERINI, op. cit., pag 188.

[3] Vedi DRESDNER, op. cit., pag. 73.

[4] *Pertz' Archiv;* XII, 421.

[5] Vedi HÉFELÉ, *Histoire des Conciles*, VI, 140. Paris, 1871.

[6] Cfr. gli indici del FANTUZZI, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, Venezia, 1804; e del TARLAZZI, *Appendice ai monumenti ravennati*, Ravenna, 1876.

[7] CIPOLLA, op. cit., pag. 71 e seg.

[8] DÜMMLER, *Poetae latini Aevi Carolini*, II, 665.

ARTE CONTEMPORANEA

L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DECORATIVA MODERNA IN TORINO.

A poco si è chiusa in Roma la Mostra internazionale del bianco e nero che, nelle più varie espressioni della grafica, ci ha rivelato quella spontanea intimità di sentimento, quei fuggevoli atteggiamenti del pensiero, quelle rapidissime visioni di parvenze nuove che spesso le arti maggiori sdegnano, ma che valgono a rendere, meglio di ogni altra manifestazione, il temperamento di un'epoca, di un popolo, di un artista. E mentre Venezia prepara la quinta delle sue esposizioni mondiali, Milano, per celebrare un grande trionfo dell'umano lavoro, non trova di meglio che raccogliere fra le sue mura ciò che dello spirito umano è a un tempo la più alta manifestazione e il più nobile conforto. In questo nuovo fremito di rinascenza che ci scuote e ci desta, in questa rinnovata primavera italica, in quest'impeto di vita che tutti ci possiede, in questo sogno di bellezza che feconda il nostro pensiero e il nostro sentimento, Torino ha inaugurata la prima Esposizione internazionale di arte decorativa moderna.

L'arte, nella sua evoluzione che ne determina gli atteggiamenti in una successione non interrotta di tentativi e di conquiste, non può sottrarsi all'influenza delle altre manifestazioni dell'attività umana. Così, mentre la sua vita esteriore si svolge in una derivazione da maestro a maestro, da paese a paese, da periodo a periodo, per modo che si vede sbocciare una forma dall'altra ed è possibile di seguirne il cammino secolare e di rintracciare tutte le correnti diverse per cui gli elementi nuovi si sono volta a volta associati a quelli che la tradizione forniva, la vita intima dell'arte rispecchia sempre, più o meno chiaramente, l'ambiente nel quale si manifesta. Ora, in un secolo che si gloria di rivolgere a intenti pratici tutte le espressioni della vita, e mena vanto di non voler apprezzare il *bello*, se non è anche *utile*, l'ufficio decorativo dell'arte doveva delinearsi ed affermarsi nel modo più solenne. Tanto più che quest'affermazione, procedendo da una fioritura dello spirito umano in cui tutte le forze s'impongono contemporaneamente, era anche una ribellione contro il vieto convenzionalismo di forme ormai condannate, perchè non rispondenti più alle idee nuove, era la reazione contro la brutalità di un progresso meccanico che toglieva ogni poesia al lavoro manuale. Questa ribellione, limitata dapprima a pochi intellettuali, è divenuta ormai aspirazione generale, si è fatto istinto della universalità. Penetrato in tutti i paesi e in tutte le classi per la molteplicità dei fini a cui mira, e perchè come espressione di un felice connubio dell'arte con la scienza, della poesia con la praticità, attesta un lavorio essenzialmente moderno, il complesso movimento che usciva dal campo dell'estetica propriamente detta, per assurgere ad una vera importanza morale, non si limitò ad una tendenza rispon-

dente al gusto di un gruppo di raffinati idealisti, ma attinse nelle sue ricerche a tutte le tradizioni e a tutte le ispirazioni. E in questo generale rinnovamento delle forme, in questo impulso per cui le virtù stesse della materia, per adattarsi a bisogni recenti e a sensazioni prima ignote, sembrano trasformarsi in sè medesime, i preraffaellisti non furono che un punto. L'arte nuova alla tirannia del convenzionalismo tradizionale non ha voluto sostituire la tirannia più dolorosa di quel convenzionalismo accademico che i saggi commerciali avuti fin qui potevano lasciar sospettare; l'evoluzione del gusto moderno, nella sua varietà, determinata da diversità di bisogni, di memorie, di razza e di tendenze, non si è saputa adattare alla classificazione. Sì che in tutta l'Esposizione internazionale di Torino, come la maggior parte degli oggetti rivelano un'impronta che è espressione dell'istinto, e che attrae perciò con la suggestione e con la simpatia delle cose sincere, sarebbe difficile trovare dieci campioni di quello stile *liberty*, che nella sua intollerabile monotomia era ormai divenuto imitazione calcolata. La rivoluzione formale e spirituale onde trae le sue origini la nuova arte decorativa nel luogo della immobile uniformità della materia pone la mutabile fecondità dello spirito che non ha limiti, e, come ha insegnato che i più umili oggetti possono essere sottratti alla schiavitù dell'industria volgare, per farne strumenti di bellezza, dimostra che non vi è artiere applicato alla produzione del più modesto strumento, nel quale non possano rivelarsi l'ispirazione e la capacità dell'artista.

Aemilia Ars: Portale di marmo
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

Il primo effetto di questa riforma è stato quello di avere stretto di nuovo fra le arti maggiori e le minori un vincolo che, mentre impedisce il prevalere delle une sulle altre, sfollando il campo dell'arte pura da quelle mediocri attitudini che troveranno più adatta applicazione nel mestiere nobilitato da un nuovo sentimento di bellezza, come fu già notato, infonderà nella grande arte la forza rinnovatrice di un elevato ideale e vi lascerà spaziare sole e sovrane le grandi individualità.

Ecco perchè, come avvertiva in principio, la nuova funzione dell'arte decorativa risponde a un bisogno non solo estetico, ma anche morale.

Quest'arte decorativa moderna a Parigi nel 1900 cominciò a farsi vedere, scendendo dalle colonne di giornali speciali e dalla propaganda di alcuni iniziati a lottare con i gusti

della moltitudine. E il tentativo di ieri divenne il successo di oggi. Poichè quella moltitudine sentiva che il rinnovamento non le si voleva imporre, ma scaturiva dall'anima collettiva e rispondeva a un più largo bisogno dello spirito umano. La rivolta, iniziata in Inghilterra con i nomi del Ruskin, di Dante Gabriele Rossetti, di William Morris, di Walter Crane, si compiva nel continente, dove acquistò una libertà tutta nuova e una forza di espansione ormai irrefrenabile. L'Italia, venuta ultima, volle raccogliere in un grande convegno tutto quello che fino ad oggi si è fatto, perchè dal ravvicinamento di tante tendenze diverse, dal confronto delle varie attitudini, dalla gara dei progressi conseguiti sorgesse una parola che dev'essere ad un tempo ammaestramento ed ammonizione. E Torino ebbe la prima Mostra internazionale d'arte decorativa moderna.

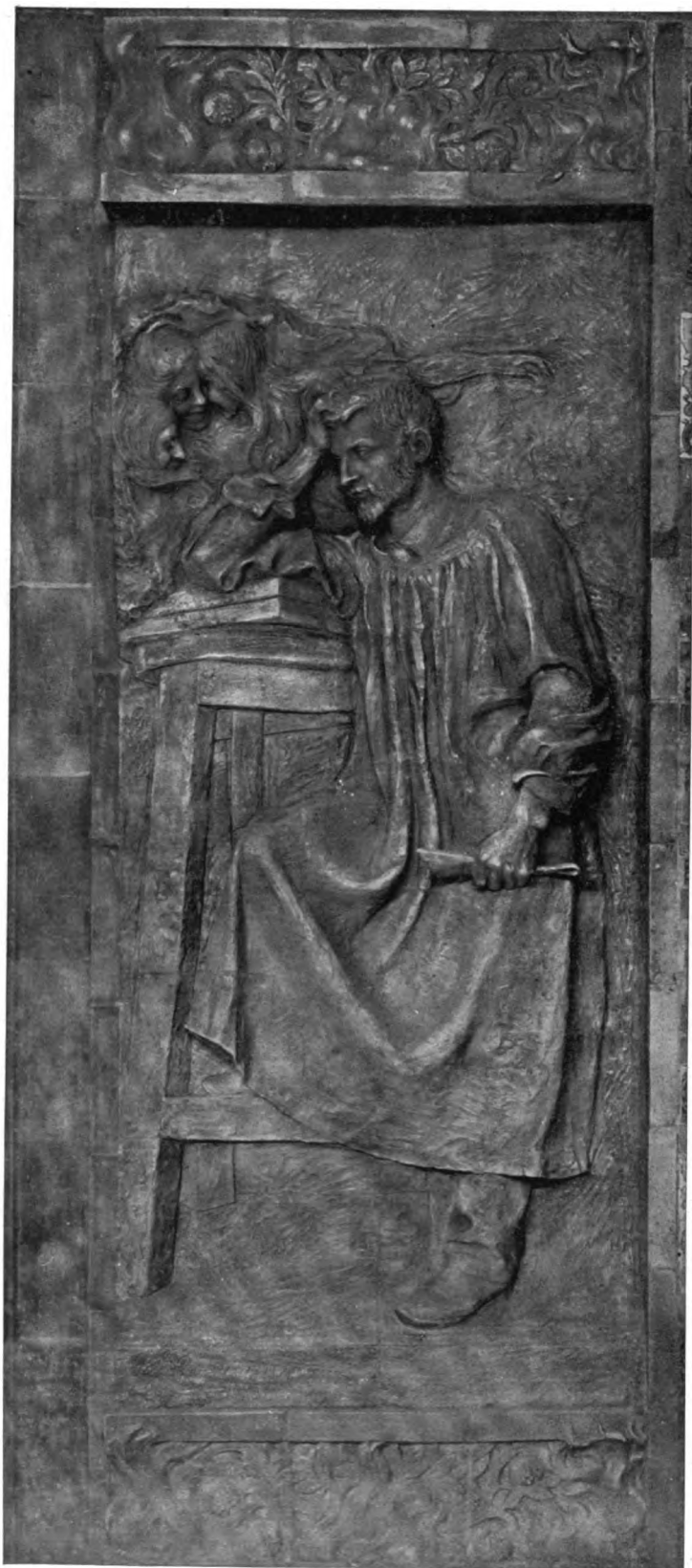
Alcuni spiriti volgari si compiacevano fino a poco tempo addietro di ripetere che il Piemonte è negato alla bellezza. Il paese alpino ha risposto con l'eloquenza dei fatti, e mentre nello scorso anno a Venezia portava col Canonica la più alta manifestazione d'arte e mostrava di non avere inutilmente ospitato Antonio Fontanesi, il pittore dell'aria e della luce, quest'anno col Calandra ci ha dato per fermo il più bel monumento dell'Italia rinnovata. Ma se il vecchio, se il tenace Piemonte, agguerrito in altre lotte gloriose, ha voluto attestare con l'esempio come si combatte e si trionfa nel campo della grande arte, che dire poi dell'attitudine di Torino ad ospitare le più recenti manifestazioni dell'arte decorativa, di un'arte che fra i suoi scopi ha principalmente quello di contribuire alla bellezza della casa, dando a tutti gli oggetti necessari che vi si contengono e vi si riferiscono un'impronta di estetica praticità e di buon gusto conveniente?

All'invito di Torino risposero l'Inghilterra, la Scozia, l'Austria, l'Ungheria, la Germania, l'Olanda, gli Stati Uniti, il Giappone, il Belgio, la Svizzera, le Francia e la Svezia, e quando il 10 maggio, in quel magnifico parco di Valentina Birago, abbracciato dal suo smagliante monile di verdura, fu inaugurata solennemente l'Esposizione, insieme con le opere d'arte erano giunti dall'estero gli artisti più rinomati: Walter Crane, Harrison Towsend e Anning Belly dall'Inghilterra; Ferdinando Bobérg dalla Svezia; Victor Horta dal Belgio; Francis Newburg e Charles Kennie Mackintosh dalla Scozia; dall'Austria l'Olbricht; dalla Germania il von Berlepsch e il Godon; dall'Ungheria Paolo Horti. C'è già nella riunione di questi nomi l'indice di un fatto assai significante; poichè, se essi, più che diverse individualità rappresentano a volte opposte tendenze, vuol dire che il movimento della nuova arte decorativa, non più limitato ad una piccola confraternita, si estende a tutti i tempi e a tutti i paesi, e, in quanto attinge a tutte le forme della vita, basta anche ai più vari desiderî e può rispondere tanto alle preferenze dei reazionarî quanto alle audacie dei rivoluzionarî. All'influenza di tale movimento non poteva sottrarsi l'ambiente che doveva contenere tanta rinnovazione di forme. Ond'è che coloro i quali primi idearono e condussero a termine il disegno della Mostra, vollero che l'architettura degli edifizî dell'Esposizione trovasse una corrispondenza con lo scopo a cui le numerose costruzioni erano destinate. Ma affermare che questo nobile intento sia stato raggiunto sarebbe dir troppo. Poichè se i due piloni orientali, dipinti di un bel colore dorato e sormontati da un tettuccio verde a rose d'oro, attraggono subito simpaticamente lo sguardo di chi, compito il corso Raffaello, si affacci all'entrata della Mostra, è pur vero che la rotonda centrale, a malgrado dei suoi 30 metri di altezza per altrettanti di larghezza, riesce schiacciata e grave. E quella pesantezza non valgono ad attenuare nè la decorazione policroma nè i motivi talvolta veramente felici della sua ornamentazione nè le pensiline ricurve che in alto corrono il giro dell'arco, decorate a vetrate di color aranciato e sorrette dalle belle statue del Reduzzi, recanti in ciascuna mano un fiore, con un indovinato richiamo alla decorazione del fondo bianco. Dalla rotonda si staccano sei mensole, ognuna delle quali sorregge un gruppo di quattro donne, in cui lo scultore Edoardo Rubino ha saputo trasfondere tutto lo slancio vigoroso e geniale della sua promettente giovinezza. Ai lati della porta d'ingresso della rotonda zampillano due fontane decorate anch'esse in alto da statue del Reduzzi e del Cometti, in basso da altre

statue dell'Alloatti e del Biscarra. Una tale ornamentazione plastica era fatta certo per comunicare un'apparenza di fiorente vita all'edificio, il quale pur tuttavia rimane freddo anche nel meraviglioso giardino che lo circonda, e, come non riesce ad una assoluta realtà decorativa, non giunge neanche a fondersi organicamente con le due grandi ali bianche che si allargano dalla rotonda, ornate in alto da un doppio ordine di mezze sfere in rilievo circondate da un tenue reticolato d'oro. Potrà pensare alcuno che questa deficienza della linea architettonica sia dovuta non tanto al Daronco, a cui fu affidato il lavoro in seguito alla presentazione di semplici bozzetti, quanto al fatto che egli, richiamato a Costantinopoli da precedenti impegni, non potè personalmente attuare l'opera allogatagli. E si potrà anche aggiungere che al Rigotti, che aveva assunto il difficilissimo e delicatissimo cómpito di tradurre nel fatto l'idea, mancò il tempo necessario perchè l'equilibrio delle parti, in un'opera tanto complessa, fosse disposto con quel tatto e con quella misura atti a conseguire l'armonia dell'insieme. Più probabilmente le manchevolezze e le imperfezioni derivano dalla difficoltà che il nuovo rivolgimento spirituale e formale trova ad esprimersi nell'architettura, arte assai più complessa delle altre e determinata da necessità difficilmente mutabili. Comunque sia, chi da tale difetto volesse trarre la conseguenza che l'arte nuova manca di efficacia rinnovatrice sarebbe in grave errore, e per persuadersene basterebbe considerare l'interno della rotonda che bene fu già detto una Mostra decorativa per sè solo. Una grande vetrata corre tutta all'intorno e il soffitto della cupola, dipinto a quadri azzurri, è ingemmato di stelle d'oro. Sotto è una gloria di verde e fra i belli alberi frondenti, graziosamente stilizzati, siedono figure di donne — fiori di bellezza umana — intorno ad are fumanti. C'è veramente in questa allegoria una genialità così squisita di concepimento e di esecuzione che comunica a tutto l'edificio un fremito di vita. Le dolci figure sono diversamente atteggiate e la corona armoniosa che ne risulta, componendosi in un organico equilibrio con i gruppi esterni del Rubino, completa in una espressione di plastica bellezza l'armonia dei colori e delle linee su cui campeggia. A eguali intervalli interrompono la linea bruna della arborea decorazione targhe che recano scritti in oro i nomi dei nostri più grandi maestri, e dalle targhe scendono rami e fiori materiati d'oro e di luce che più in basso, con elegante motivo, s'intrecciano, formando quadrati verdi e dorati.

L' Italia.

La Galleria principale, nella quale è accolta la sezione italiana, è tappezzata da una delicata stoffa a fondo bianco-crema con graziosi disegni di color violetto. La medesima stoffa riveste per circa due terzi le esili colonnine, decorate da medaglioni aurei recanti teste femminili. A metà, dove la galleria centrale si apre in una gran sala rettangolare, la tappezzeria è bianca e rossa, e rosse, con nastri verdi, sono le colonne del peristilio che termina la galleria principale. La scelta dei colori, la trasparenza delle stoffe che lascian piovere una luce tenue e bianca, la squisita armonia delle linee, le piccole gallerie, destinate specialmente alla mostra del mobilio, che fiancheggiano la principale, dànno a tutto l'interno dell'edificio un aspetto di fragilità fine ed elegante che fa sentire di più la pesantezza dell'esterno. Ma se tale contrasto rivela sempre maggiormente il difetto organico della linea architettonica dell'ambiente dell'Esposizione, l'insieme della Mostra ci dice fino a qual punto, mutati gli antichi bisogni e i tradizionali atteggiamenti dello spirito umano, la ribellione contro il convenzionalismo di forme che più non avevan ragione di esistere si è saputa manifestare nell'edifizio.

Precipuo oggetto della moderna arte decorativa è la casa. La storia dell'abitazione è quella dell'umanità. Nata da un complesso di necessità individuali e sociali, ben presto assunse caratteri e forme diverse a seconda dei climi, delle tradizioni, delle religioni. Così nacquero gli stili, che poi l'imitazione perpetuò anche quando le condizioni dei tempi e dei luoghi erano in contradizione con i loro fini, con la loro origine e con la loro logica.

Arte della Ceramica
Domenico Trentacoste: Il Disegnatore. Pannello decorativo
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

E nella casa, monumento intimo e familiare, si rispecchiarono le abitudini e la storia dei popoli. Le gioie e i dolori, le viltà e gli eroismi muoiono, ma l'edifizio resta, e nell'edifizio, che rimane quando la gioia è sfatata, quando il dolore non ha più lagrime, quando la viltà è consumata, e quando dell'eroismo si è perduto il ricordo, nell'edifizio che vive più della gloria si ripercuote l'eco della gran voce del passato.

Ecco perchè la casa non è rimasta estranea, non solo alle nuove e diverse condizioni sociali, alle abitudini mutate, ma a tutto quell' enorme progresso per cui l'uomo, continuamente in lotta con le forze naturali, quando anche non ha saputo piegar la materia alle esigenze dello spirito, ha profondamente modificato tutti i suoi rapporti con le cose. Adattamento degli ambienti in cui viviamo dunque, e riforme nelle proporzioni e nella disposizione delle stanze; novità di forme nell'architettura degli edifici e modificazioni delle singole parti di essi, radicali trasformazioni negli oggetti che essi contengono. Poichè, una volta abolito il convenzionalismo della tradizione architettonica, conveniva mettere in correlazione tutte le forme create dall'arte nuova, e il mobilio, nella sua costituzione e nella sua apparenza esteriore, non solo doveva rispondere agli usi tanto varî della sua destinazione, ma alla rinnovata struttura organica delle singole stanze e di tutta la casa, di cui è parte integrale. Onde non son più l'artiere ignoto e lo speculatore avido e ignorante che fabbricano il mobile traendolo dal solito stampo e lo dispongono come detta loro il capriccio, ma è l'architetto stesso che coordina armonicamente le diverse parti nel-

l'insieme e gli oggetti fra loro, curando amorosamente ogni rapporto di linee e di colore, è il pittore illustre, è lo scultore di grido che non rifugge dallo stampare l'impronta della propria genialità nelle cose umili, è l'artista di vaglia che non disdegna di dare senso di bellezza a tutti gli accessorî della vita.

Come nel fatto ha risposto l'Italia a questa riforma spirituale che un gruppo d'idealisti proclamò dall'Inghilterra in suo nome?

Nucleo costitutivo e mezzo per la pratica attuazione del movimento è la confraternita, espressione di armonia intellettuale che nella Svezia si afferma con l'*Aktiebolaget Nordiska Kompaniet,* in Francia con l'*Art nouveau Bing* e con l'*Art et Decoration,* in Olanda con la *Casa completa* e con la *Casa interna,* in Inghilterra con la Società *The art and craft,* nel Belgio con la *Collectivité Gantoise,* in America, finalmente, con la *Gorham Society* e con la *Rakwood Pottery.* Forma tipica e ideale di una corporazione che non soffochi le singole attitudini nella rigida e monotona uniformità della scuola, ma tutte le energie individuali fecondi e sviluppi, coordinandole ad un unico intento di nobiltà e di bellezza, sono in Italia quell'*Aemilia ars* e quell'*Arte della ceramica* che contano entrambe cinque anni di vita e che da Parigi a Pietroburgo hanno ormai richiamato sopra di loro l'attenzione del pubblico e della critica.

Nella Esposizione di Torino l'*Aemilia ars* occupa una sala riservata, austeramente decorata con una tinta oscura, e veramente la sua mostra, nella varietà pur tanto complessa, presenta l'impronta di una così indefettibile

Arte della Ceramica
Domenico Trentacoste: Il Fornaciaro. Pannello decorativo
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

nobiltà, che qualunque sezione straniera si recherebbe a grande onore. In quella ricca produzione, che va dai manifesti del Dudovich e dai pastelli del Bompard alla fontana di Romagnoli, tanto elegante nella sua semplicità, al ricco cancello in ferro e al portale di marmo, in cui alla genialità del concepimento fa degno riscontro l'esecuzione accuratissima, è certo l'espressione di un programma seriamente formulato e perseguito con tenacia degna dello scopo. Ma sarà sempre da discutere se un solo secolo possa aver esaurita ogni ricerca e ogni tentativo di bellezza, per modo che all'arte non rimanga ormai altro ufficio che quello di perpetuare le forme del nostro primo rinascimento, o se piuttosto l'ammonimento che i nomi degli antichi maestri disposti in mezzo alla decorazione tutta moderna della rotonda centrale sembrano rivolgere al visitatore, avvertendolo che sulla soglia dell'avvenire conviene pur rivolgere uno sguardo al passato, non debba intendersi nel senso che le opere gloriose dei nostri grandi artisti vogliano essere interrogate e rievocate con novità di sentimento.

I modelli della *Aemilia ars* derivano direttamente dal Quattrocento, ed una eleganza tutta quattrocentesca è in quei cassettoni dalla linea semplice, dalla decorazione finissima, dagl'intarsi sottili a due o, al massimo, a tre colori. Che se qualche rara volta la fantasia dell'artefice mostra di voler tentare qualche audacia la tirannia del programma lo ricaccia nelle strettoie di quella eleganza un po' fredda e uniforme. L'espressione più completa e a un tempo meglio riuscita di questo programma è nel bellissimo scaffale eseguito per la biblioteca della regina madre. La nobiltà austera della linea trova lì il suo complemento nell'ornato fine che non solo si continua con squisito motivo su la tunica dei libri in modo da costituire fra contenente e contenuto un organismo solo, ma, completandosi, oltre la costura, nelle parti laterali della rilegatura, mentre permette che ogni libro rimanga di per sè un'entità artistica, riesce di pratica applicazione perchè, senza bisogno di numeri o di altro contrassegno, stabilisce con la decorazione il posto di ciascun volume nella libreria. Armonia di concepimento e finezza di esecuzione che non trovano degno riscontro nella originalità della forma.

Ciò non ostante, la mostra della *Aemilia ars* rimane sempre la più notevole di tutta la sezione italiana, poichè potrà bene lo Jesurum, vicino ai suoi mirabili pizzi veneziani — veri capolavori di buon gusto e di signorile eleganza — comporre la squisita armonia di un gabinetto di *toilette* di alabastro d'Egitto, profondamente suggestivo nella tenue delicatezza della luce dorata, potranno e il Quartara di Torino trovare felici motivi decorativi nella sua sala di pranzo e in quel gabinetto di lavoro, così raccolto a un tempo e così signorilmente festoso, e il Gay di Roma dare una disposizione tanto simpatica ai bei mobili d'una camera e il Girard di Firenze profondere tesori di genialità, di finezza e di buon gusto nei suoi mobili coloriti da invisibili intarsi di legni preziosi: ma quello che manca ancora nella sezione italiana è il carattere nazionale. Quelle stanze sono ora inglesi, ora tedesche, ora scozzesi, ora di un eclettismo che spesso si riscontra fin nelle varie parti di uno stesso oggetto, non italiane. E quando qualcuno vuol trovare una nota di originalità veramente perspicua, ecco quella ossessione del passato che lo trascina, come è avvenuto al Moretti, il quale, fornendo i disegni per la stupenda camera in legno, eseguita da Ugo Ceruti, ha ricordato la decorazione ideata da Leonardo da Vinci per la *sala delle Asse* del castello di Milano.

Comunque, la stanza del Moretti riman sempre notevole documento di felici combinazioni decorative e nei quercioli che si abbarbicano a terra, e, intrecciando vigorosamente le rame e le foglie, abbracciano le porte e le finestre e si rincorrono su per i mobili, è una sincera rappresentazione di forza e di bellezza.

E non è da trascurare che anche da noi, come già il nome dell'artiere si vede comparire su l'arnese uscito dalle sue mani, così artisti di grido si applicano con intelletto d'amore a dar forma d'arte ad oggetti destinati talvolta ad umili uffici o a scopi decorativi. Mi basta ricordare a questo proposito vicino al Sartorio, al Faccioli, al Nomellini, al Sezanne, al Bistolfi, al Romagnoli, al Basile e al Moretti, il Beltrami che eseguisce vetri da poco e pure è riuscito ad ottenere tali effetti, che le sue vetrate ci possono essere invidiate da qualunque più progredito paese, e Domenico Trentacoste, che per la giovane e gloriosa

Arte della ceramica ha modellati quattro pannelli con quella sua arte tanto sapiente nell'equilibrio della forza e della gentilezza. Rappresentano questi bassorilievi le diverse funzioni dell'arte del vasaio e bene lo scultore ha voluto porre vicino al *Molatore,* pieno di vita e di movimento, e a quel *Fornaciaio* adusto nella faccia e vigoroso come una statua greca, la pazienza industre e nobile del *Disegnatore,* ritraendo il Chini che con ammirevole costanza, con profondo sentimento d'arte e con una chiara coscienza dei doveri imposti dal passato e dall'avvenire, dirige la fiorente industria. Poichè chi, dopo aver ammirata la magnifica modellatura del Trentacoste che ricerca le ossa, i muscoli, i nervi e sotto la superficie fa scorrere il sangue e palpitare la vita, vorrà ricercare quale è il pensiero che anima quell'organico equilibrio di attitudini pittoriche e di sincerità plastica, intenderà come lo scultore siciliano abbia voluto appunto indicare che ormai l'artista non può star più molto discosto dall'operaio. Verità che non ha più bisogno di dimostrazione, ma che nessuna ad ogni modo potrebbe trovarne più chiara di quella offerta dall'esempio della stessa *Arte della ceramica.*

Era logico che l'impulso al rinnovamento di un'arte troppo ingiustamente da noi trascurata partisse dalla regione che vanta i fasti di Cafaggiolo. Riprendere le memorie smarrite, ravvivarle con tutte le risorse della fisica e della chimica moderna, adattare le forme antiche ai gusti e ai bisogni nuovi senza venir meno al carattere nazionale, conciliare il vecchio col nuovo, la tradizione con l'originalità, non era cómpito facile. L'*Arte della ceramica* se lo è assunto e in cinque anni di vita ha mostrato che la sua non era impresa temeraria. Alcuni di quei vasi, molti di quei piatti, quasi tutte quelle stoviglie riflettono la ricerca amorosa della bella linea, della bella forma, del bel colore onde l'opera manuale dell'uomo si nobilita. E con la spontanea freschezza della concezione va di pari passo la cura dell'esecuzione tecnica. Sì che l'impasto è sempre finissimo, la leggerezza notevole, la trasparenza e la lucentezza volta a volta perfette. Le ceramiche della nostra famiglia artistica, ho udito notare, non sono quelle della fabbrica reale di Copenaghen! Verissimo; e non vogliono essere simili e sarebbe male che tali fossero. È tempo ormai che noi rammentiamo un poco di essere italiani; è tempo che ci raccogliamo in noi stessi per considerare quanta genialità di attitudini, quanta energia di propositi, quanta eredità di gloria sono nell'anima della nostra stirpe e attendono di essere fecondati dal soffio dell'ispirazione nuova. L'esposizione di Torino è l'indice più espressivo di questa necessità.

Necessità tanto urgente, che il solo fatto che ci sia offerta l'occasione d'intenderla compensa ogni rammarico se dalla mostra della sezione italiana più che il trionfo di una prova decisiva, emana una nobile, incrollabile speranza. Non c'è manifestazione artistica in cui gli stranieri si siano vittoriosamente provati, la quale non ridesti una voce del nostro passato; i mirabili gioielli del Wolfers ci fanno ripensare al Cellini, al Mosca, alle corporazioni degli orafi di Roma e di Firenze; le placchette e le medaglie dello Charpentier, del Lemaire, dello Yencesse rievocano i nomi del Caradosso, dello Sperandio, del Pisanello, del Riccio e le meraviglie della collezione Carrand del Museo nazionale del Bargello; gli arazzi della *Art and craft Society* ridestano il ricordo del Rost, del Carcher e degli altri arazzieri fiamminghi, peregrinanti in Italia per domandar cartoni ai nostri pittori.

Tardi nel deciderci e nell'iniziare, con scarsi mezzi, noi ci siamo lasciati avanzare da molti, ma, per quel tanto che si è fatto in pochissimo tempo, abbiamo mostrato di saper procedere assai più rapidamente degli altri. Questa è la nostra fede. Quando i nostri artisti avranno intuito più profondamente quali sono i destini che l'avvenire riserba alla patria nostra, quando non solo nelle grandi opere, ma anche nelle modeste creazioni tornerà a risplendere il genio della stirpe, allora dalle umili botteghe, dalle officine dove uomini ignoti lavorano, sudano e combattono, vedremo scaturire una nuova luce di civiltà e di bellezza.

ARDUINO COLASANTI.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

La Piazza Ducale, detta del Duomo, in Vigevano, e i suoi restauri. — Ludovico Maria Sforza-Visconti, luogotenente generale del Ducato di Milano, volendo abbellire il paese che vide i suoi natali e per il quale nutriva intenso affetto, in pari tempo che imprendeva a rifarne artisticamente il Castello, dotandolo di uno spazioso e comodo palazzo per sua abitazione, di ampie stalle per i suoi cavalli e di alloggi numerosi per il suo seguito, non trascurava il resto del borgo, al Castello stesso addossato, cui voleva completamente rifare e risanare con strade larghe e diritte, con abitazioni comode e soleggiate. Questo concetto, che cercherò di sviluppare ampiamente un giorno, dettando una monografia speciale sull'*Età del Moro a Vigevano,* si palesa chiaramente, oltre che nei molti edificî quattrocentistici, sparsi qua e là in Vigevano, nella bellissima piazza Ducale, detta comunemente del Duomo, perchè su uno de' suoi lati si trovava e si trova tuttora la chiesa principale, poscia cattedrale, eretta in onore del patrono del borgo, sant'Ambrogio.

È facile seguire la storia della fondazione della piazza compulsando i documenti d'archivio. Riservandomi di parlarne diffusamente più tardi, spero, in questa stessa Rivista, credo per ora opportuno darne un sunto, tanto per far conoscere ai lettori l'importante monumento che, per munifica disposizione testamentaria d'un egregio cittadino vigevanese, Giorgio Silva, sta per ritornare al primitivo onore.

Il primo accenno alla costruzione della piazza si trova nel vol. II de' *Convocati del Consiglio de' XII Sapienti,*[1] seduta del 28 aprile 1492. Ivi è detto che l'illustrissimo signor Ludovico vuole che sia *misurato esattamente* « terrenum apotecharum et domorum, que prosternuntur in platea », e il Consiglio sopracitato elegge a ciò Melchiorre de' Poesii, Guideto de' Giudici e Cristoforo de' Silva: i consoli in carica, Leonardo Collo e Gerolamo Fantoni, e i signori Ambrogio de' Gravarona e Giovanni de' Bosii, appartenenti al Consiglio, sono nella stessa seduta chiamati a soprastare a' lavori.

Ma più chiaramente si appalesa l'idea del Moro nella lettera del 3 maggio 1492, data a Vigevano e firmata dal Duca Gian Galeazzo Maria, ma senza dubbio inspirata e voluta dallo zio, in realtà il vero signore di Milano. Di tale lettera esiste copia sincrona autentica in un volume cartaceo dell'archivio civico vigevanese, dal titolo *Registrum litterarum ducalium,* volume I, al fol. 11 v.

Eccone il sunto.

Essendo anzitutto necessario, per adornare il borgo di Vigevano (allora non era ancor città), costrurre nel mezzo di esso una *piazza,* « in medio ipso loco plateam extollere », la quale risponda all'importanza del borgo, data dalla continua dimora della Corte Ducale, « per aule nostre continuam habitacionem », nonchè a' bisogni degli abitanti, il Duca di Milano, cioè il Moro, incarica Ambrogio da Corte, maestro generale *Aule nostre,* di prendere tutti i provvedimenti del caso, sia per abbattere case e spianare il terreno, sia per costruire i nuovi edificî necessari « ad platee ornatum ». E la piazza dev'essere a portici, e l'abbellimento deve anche estendersi alle vie e alle case limitrofe; il tutto poi dev'essere eseguito secondo un disegno prestabilito. La direzione de' lavori, come s'è detto, è affidata all'ingegnere da Corte, il quale ha

[1] I dodici *Sapienti* (o *Presidenti*), scelti dal *Consiglio Maggiore* (o *Generale*) composto di 60 membri e durante in carica un anno, formavano il così detto *Consiglio Minore:* una specie di *Giunta Comunale* odierna. Da essi si sceglievano i due Consoli e, come questi, restavano in carica tre mesi. Si radunavano ogniqualvolta doveano dar corso ad apposite ordinanze del Consiglio Generale, e ad esse potevano portare quelle modificazioni che ritenevano del caso. Cfr. il mio lavoro *Bianca Visconti di Savoia e la sua signoria di Vigevano,* in *Bollettino della Società pavese di Storia patria,* anno I (1901), fasc. III, pag. 297-8.

anzi piena facoltà di procedere alla espropriazione dei fabbricati e di punire quelli che osassero opporsi ai suoi ordini od anco semplicemente trascurarli. E perchè il lavoro, una volta cominciato, proceda spedito, il prelodato ingegnere può nominarsi uno o più aiutanti, che lo sostituiscano nelle sue assenze.

Lo stesso giorno 3 di maggio, adunatosi il Consiglio de' XII, dietro richiesta del Moro, veniva deputato un tal Rosso de Ardicii fu Filippo a tenere i conti « tocius calcine, que conducetur jn Vigleuano pro apotecis et edificijs que fierint super platea ». Come si vede, i lavori furono subito iniziati.

Ma il guaio più grosso consisteva sempre nella espropriazione delle case vecchie, occupanti l'area della erigenda piazza; laonde fu necessario un provvedimento eccezionale, date le non poche proteste degl'interessati; e il Duca, intendi sempre il Moro, con sua lettera data a Vigevano il 5 maggio,[1] mentre rimetteva al Comune, a suo beneplacito, le entrate del 1493 e degli anni seguenti, volle che quelle del primo anno, cioè del 1493, fossero concesse « a lo Egregio Ambrosio de corte suo maestro de caxa vniversale, Et per luy distribuite alli damnificati, gitati ad fare la piaza et cussì li portici per li ornamenti de la terra », indennizzandoli in tal modo « per questo anno... secundo la limitatione et discrecione de esso Ambrosio ».

Così si poterono incominciare i lavori; i quali, condotti innanzi vigorosamente, furono ultimati entro il termine di due anni circa. Non pare, però, che la promessa contenuta nella lettera del 5 maggio sia stata pienamente osservata: quindi nuove proteste da parte del Comune vigevanese, richiesta di revisione della sentenza « latta de la piaza nova de Vigeuano per il Magnifico Maestro Ambrosio da Curte »,[2] lesiva alla comunità stessa, e conseguente concessione, da parte del Moro, allora duca di Milano, per tacitarla, della perpetua esenzione dalla tassa de' cavalli.[3] Un documento poi del 1542,[4] mentre ci fa conoscere l'area precisa espropriata (12 pertiche, 22 tavole, 6 piedi) e il prezzo valutato per ogni pertica (100 fiorini), ci dice che tale somma fu dal Comune sborsata « illis particularibus personis, quorum erant dicte Domus ».

Appena cominciata la costruzione della piazza, fu abbattuta l'antica abitazione del Podestà, nella quale si trovava eziandio il palazzo comunale; e, dietro ordine del Moro, che vi concorse per un anno con la somma di mille ducati,[5] un nuovo e più ampio palazzo fu eretto prospiciente la nuova piazza, nel luogo ove ancor presentemente si trova, sebbene in proporzioni più modeste. In diverse riprese, il suolo della piazza fu spianato e sgomberato de' vari rottami;[1] non risulta che sia stato selciato co' ciottoli, ma ce lo fa dubitare la venuta a Vigevano di non pochi « magistri ad solandum stratas »,[2] sebbene essa risalga ad epoca relativamente troppo vicina all'inizio dei lavori della piazza. Lungi da questa, poi, furono portate le beccherie[3] e ogni altro negozio, che non fosse meno che decente; solo fu permesso utilizzarne l'area per il mercato quotidiano (piccolo) e settimanale (grande).[4] Il fatto che il 12 settembre 1494 fu proclamato l'appalto del nuovo plateatico, « Forma incantus plathee Noue communitas Vigleuani, ecc. », dimostra chiaramente che la piazza era allora ormai finita e servibile; l'accenno alle vôlte del palazzo (porticato), da imbiancarsi, e a' tre stemmi, da dipingersi sulla facciata anteriore del medesimo,[5] prova eziandio che la decorazione era condotta a buon punto, se non da molto incominciata, nel luglio 1494. Ma v' ha di più. La monca iscrizione DVX · BARRI, che si vede sull'antico portone, ora distrutto, a cavaliere delle vie Mercanti e Beccherie, attesta a sufficienza che la parte decorativa della piazza dovea essere ultimata nell'ottobre 1494, dopo il quale il Moro, morto il suo nipote, si fece proclamare *Dux Mediolani.*

Ed ora, due parole sulla primitiva decorazione della piazza. Ricordo subito che vari deturpamenti furono ad essa arrecati dai posteri, non molto intelligenti in fatto d'arte; ma i più gravi furono compiuti dal 15° vescovo di Vigevano, Giovanni Caramuele Lobkowitz nel 1681, e dai reggitori del Comune nel 1757. La prima volta, tolta alla piazza quella varietà, che pur la rendeva simpatica, fu dipinta a tinta cenerognola con ornati in giallo all'arcate e alle finestre, quasi ad imitare la nuova facciata del Duomo, opera dello stesso vescovo; la seconda volta fu imbiancata con calce e ornata con una fascia rossiccia e cornici dello stesso colore alle finestre. Nel 1850, infine, si tentò di abbattere completamente la piazza antica, per costruirne una nuova e coi fabbricati più alti: non se ne fece nulla, forse per mancanza di denari, quantunque il progetto di massima e il preventivo della

---

[1] Arch. comun. di Vigevano, *Reg. litt. ducal.*, I, f. 12.

[2] Arch. comun. di Vigevano, cas. 121, cart. 76, fasc. 5.

[3] Arch. comun. di Vigevano, Simone del Pozzo, *Estimo*, f. 511 *v.* e f. 515 e seguenti (ms.). Cfr. per questo anche il mio lavoro *La fondazione della Villa Sforzesca secondo Simone dal Pozzo e i documenti dell'Archivio Vigevanasco*, in *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, anno VII (1902), capitolo V.

[4] Arch. comun. di Vigevano, op. cit., f. 515 *v.*; e il mio lavoro: *La fondazione della Villa Sforzesca*, ecc., *ibid.*, docum. XXIV.

[5] Arch. comun. di Vigevano, *Convocati del Consiglio de' XII Sapienti*, II, Seduta 24 luglio 1492. — Cfr. il mio lavoro: *L'alloggio del Podestà di Vigevano e il Palazzo del Comune nel secolo XV*, pag. 30, n. 20. Mortara-Vigevano, tip, Cortellezzi, 1901.

[1] Arch. comun. di Vigevano, *Convocati* cit., *passim.*

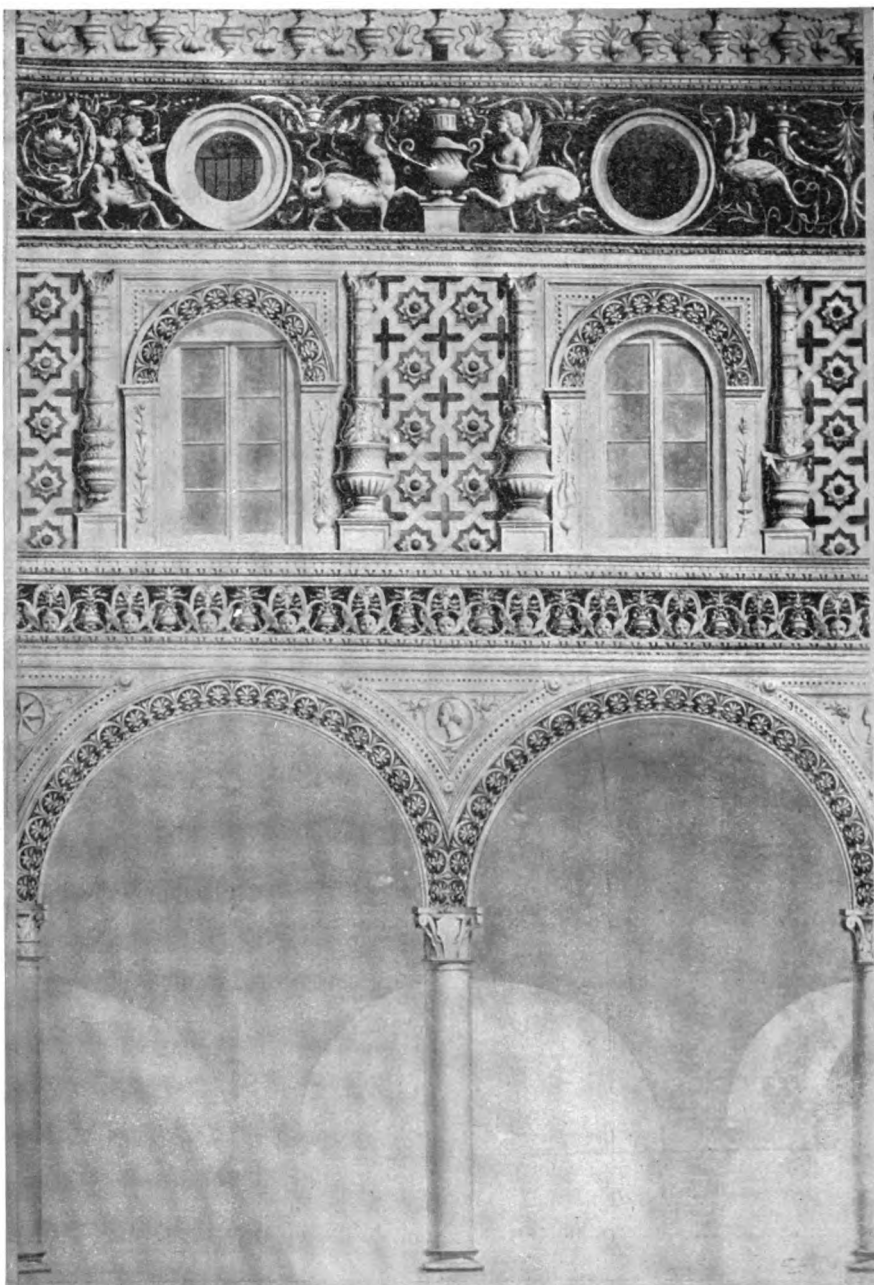
[2] Arch. comun. di Vigevano, cit., Seduta 5 luglio 1492.

[3] Arch. comun. di Vigevano, *Convocati* cit., Seduta 29 maggio 1492.

[4] Arch. comun. di Vigevano, *Incanti*, II, f. 89 (12 sett. 1494) e f. 95 (1° marzo 1495). — Sul mercato di Vigevano, cfr. il citato mio lavoro: *Bianca Visconti di Savoia*, ecc., pag. 305-8.

[5] Arch. comun. di Vigevano, *Convocati* cit., Seduta 20 giugno e 21 luglio 1494.

spesa fossero stati preparati, come si possono tuttora ammirare fra le carte dell'archivio!

Ritornando alla decorazione originaria, noto che essa risulta dall'accoppiamento della policromia col scuro: nel mezzo di essi, a mo' di metopa, campeggia un piattello, su cui è dipinto a fresco un ritratto o qualche impresa. Pure grafiti monocromi sono le cornici quadrangolari delle singole finestre ad arco

Piazza di Vigevano. - Decorazione murale

monocromato. Policrome sono le due fascie, la inferiore, più piccola, e la superiore, più grande, e nella quale si trovano incastrati, a mo' di altrettanti rosoni, gli ovali; policroma è eziandio la cornice, che gira attorno ad ogni arcata. Gli ornati contenuti nei triangoletti intermedi, al disopra dei singoli capitelli delle colonne, sembrano essere puramente grafiti a chiaro-tondo; e forse anche il cornicione sovrastante la fascia o cordone superiore, e sul quale fingono di poggiare le varie mensole, sagomate, messe a sostegno delle travi della grondaia. Lo spazio compreso tra ogni mensola è pure decorato a vasi e a piatti; quello, invece, che sta due finestre successive del piano nobile, una specie di pavimento a margherite gialle alternate

con stelloni azzurri, dev'essere posteriore: originariamente doveva essere in bianco, se non altro, per far maggiormente risaltare la decorazione delle finestre ad arco tondo.

Ho detto che il vescovo Caramuele tolse alla piazza quella varietà, che, non senza motivo, aveva voluta il suo ideatore. E qui pongo innanzi, timidamente, il nome di Bramante. E valga il vero. Al lato che volge a sud, dove incominciano le vie Mercanti (ora Principe Amedeo) e Beccherie (ora Merula), si ammirava un superbo portone, fatto a mo' degli antichi archi trionfali: ivi appunto si trova la già citata iscrizione DUX· BARRI; e la ricostruzione del medesimo è così facile, che propongo caldamente la si faccia senz'altro. Ecco una prima interruzione della linea generale della piazza. Una seconda interruzione si aveva là, ove sbocca la via del Popolo; una terza, infine, sul lato prospiciente il nord, di fronte al sopradetto portone: quivi una grande scalinata in pietra viva e una rampa davano accesso al castello, sotto la torre bramantesca, e quivi il lato occidentale della piazza andava a toccare il muraglione del castello stesso. Ad oriente, al posto dell'attuale facciata del Duomo, non v'era porticato, ma si vedevano varie case, e, in fondo, la chiesa di Sant'Ambrogio, con la sua vecchia facciata verso via Bergonzone (ora Carlo Alberto). Che intendesse ivi di fare il Moro, non si sa; certo, se l'ambizione politica non l'avesse rovinato, atterrata la vecchia chiesa con le casupole circostanti, una nuova e più ampia ne avrebbe costrutta, completamente isolata e con la sua fronte verso la piazza.

Piazza di Vigevano. Lato sud
Avanzi di decorazione di un grande arco

Vigevano, aprile 1902.

Alessandro Colombo.

A complemento di questi interessanti cenni dell'egregio dott. Colombo — al quale auguro la ventura di rintracciare larga messe di dati negli archivi del suo paese ed in quelli di Milano, per ricostruire in modo documentale la storia della Piazza Ducale — mi è grato presentare ai lettori de *L'Arte* la fotografia del rilievo che fu eseguito per ordine del sindaco di Vigevano e sotto la sorveglianza di una commissione locale. Essa ci permette, assai più che le debolissime fotografie ricavate dagli originali, di apprendere il disegno generale di questa decorazione, che però, come è detto nelle pagine del Colombo, non è tutta uniforme, ma presenta quelle varianti che la rendevano in origine più vivace e gradevole.

Questa mirabile decorazione murale, purtroppo guasta dall'umido clima di Lomellina e dai susseguenti ristauri, costituisce un esempio grandioso e abbastanza raro perchè meriti uno studio diligente ed accurate indagini, non solo per conoscerne l'autore, ma anche per conservarne le poche parti rimaste e trarre gli elementi per la riproduzione.

La decorazione accompagna ed accentua la struttura architettonica degli edifici; sulle colonne del portico, sormontate da capitelli gentili, girano le arcate leggiere, a tutto sesto, coronate da palmette ricorrenti,

separate una dall'altra da medaglioncini con imagini o figure.

Corre al di sopra, a dividere il piano del portico dal piano superiore, una larga fascia racchiusa da due cornici, con un delicato intreccio di testine d'angeli e di vasi sormontati da palmette. Le finestre che dànno luce al piano principale, inquadrate in una cornice rettangolare, sono sormontate da archi a tutto sesto, poggianti su pilastrini e ornati, come quelli del porticato, da palmette, e l'una dall'altra disgiunta da colonnine elegantissime a candelabre, che richiamano preclari esempî d'arte lombarda contemporanea, e massime quelli delle finestre nella facciata della Certosa. Gli intervalli tra finestra e finestra sono avvivati da una ricca decorazione a croci e borchie intrecciate da tenie, assai semplice ed elegante. Corre al di sopra la fascia superiore, nella quale si aprono gli occhi o finestre circolari del piano superiore, di cui le cornici sono bellamente innestate nel concetto decorativo, facendole in parte toccare dalle figure di centauresse chimeriche, le quali, unitamente ai puttini cavalcanti gli struzzi ed a mostri chimerici appoggiati a grandi cantari fioriti, corrono lungo la bella e ricca fascia, in qualche punto conservatissima con vivi colori sul fondo oltremare.

L'altra figura rappresenta i residui della decorazione di quello che il Colombo suppone una specie d'arco trionfale adducente verso il castello. La struttura architettonica, col potente cornicione reggente sui pilastri, sormontato da attico, ci dà realmente l'idea di un arco trionfale; si aggiunga anche la traccia dell'iscrizione accennante al titolo assunto da Lodovico il Moro: DUX BARRI, unita ad una delle sue imprese, il leone a lungo berretto, reggente la pertica coi due secchi ed il motto audace *ich hof,* io spero, che rivela l'animo dell'astuto ed ambizioso duca di Milano.

Spero anch'io che ulteriori studî portino a conoscere meglio questa bella decorazione, della quale sino a questo momento ignoriamo l'autore. Chi sia stato il collaboratore dell'ingegnere ducale Ambrogio da Corte, non ci è detto dai documenti amorosamente ricercati dal Colombo, il quale non isfugge dalla tentazione di cavare fuori il magico nome del Bramante. Ed invero esso non ci è soltanto suggerito dal fatto accertato della presenza dell'operoso maestro, che in quel torno di tempo prodigava l'immensa attività sua come in varie città lombarde, anche a Vigevano e nella vicina Abbiategrasso, ma dai caratteri stessi della decorazione, nella quale noi vediamo un innegabile influsso bramantesco, temperato però da quel carattere speciale, lussuoso, sovrabbondante di decorazione, che l'architettura del Rinascimento assunse nella terra lombarda. Nella linea sobria ed elegante delle arcate, accentuate dalla corona di palmette, nel disegno corretto dei capitelli, noi sentiamo il riflesso dello stile della Canonica di Sant'Ambrogio, disegnata dal Bramante, come pure una famigliarità coi concetti architettonici noi ravvisiamo nel residuo della decorazione dell'arco trionfale. Il pittore decoratore, o consigliato o sorretto dall'esempio e dalla guida del grande architetto, mostra di aver conservato però libertà d'azione, prodigando sulla sua facciata una gradita copia di elementi decorativi, preoccupato non solo di sfuggire l'impressione di vuoto, ma anche dello scopo che tante volte fuorviò dalla retta via i decoratori lombardi del Rinascimento, di colpire lo spettatore con un lusso di particolari e di elementi decorativi e con lo sfarzo del colore, ottenendo così un effetto smagliante e piacevole che il restauro dovrà ridestare al nostro sguardo.

Quell'ignorato maestro appare anche molto più padrone della decorazione che della figura, la quale però, anche nei particolari remoti, è sempre corretta e leggiadra.

Chiudo questi brevi cenni con un voto; che l'ufficio regionale del Piemonte, secondando i desideri della cittadinanza, possa restituire agli edifici della Piazza l'aspetto e la decorazione che essi ebbero, per volere di principe, nella fine del Quattrocento, riproducendo innanzi agli occhi un esempio insigne di un ambiente popolare, abbellito tutto quanto dal delicato sorriso dell'arte.

ANTONIO TARAMELLI.

Un affresco di Benozzo Gozzoli. — In un rozzo tabernacolo, costruito sulla parete di una casa nella via della Tribuna di Campitelli in Roma, è tuttora esposta alla devozione dei fedeli un'antica immagine sacra, dipinta a fresco.

La riproduzione che ne pubblico purtroppo non è tale da dare una esatta idea dell'originale; ma la difficile posizione del dipinto e le sue cattive condizioni di luce non permettono di far meglio.

Rappresenta in grandezza quasi naturale la Vergine assisa in trono, in atto di reggere sulle ginocchia il Bambino che si stringe con le braccia amorosamente al collo di lei. Intorno al trono stanno quattro coppie di angeli, con grandi nimbi d'oro ed ali aperte, a colori vivaci; due di essi reggono in alto i lembi di un ricco drappo che ricopre per intero il trono; due altri ne tengono i lembi inferiori e gli ultimi quattro si librano in alto ai lati della Vergine, con le mani giunte od incrociate sul petto, in atto di fervida adorazione.

Malgrado che un denso strato di polvere ed i guasti notevoli che l'affresco ha sofferto per opera del tempo e soprattutto per quella di un volgare restauratore moderno, tolgano al dipinto molta parte del suo pregio primitivo, tuttavia non è difficile riconoscerne il carattere e dagli elementi stilistici che esso fornisce determinarne con sufficiente certezza l'autore. È un'opera

giovanile di Benozzo Gozzoli, del tempo in cui il brillante pittore fiorentino associava l'arte sua a quella del Beato Angelico negli affreschi della cappella Nicolina in Vaticano, e per il magnifico cardinale Giuliano Cesarini dipingeva nell'Aracoeli la cappella di Sant'Antonio di Padova (1447). Nel carattere di alcune figure traspare, anche attraverso il loro attuale deperimento, il riflesso della dolce sentimentalità dell'Angelico, in quella misura che il suo discepolo seppe ereditare.

Affresco di Benozzo Gozzoli. - Roma, via della Tribuna di Campitelli

La Vergine, vestita di un ricco manto verde, cosparso di stelle, nell'atteggiamento della persona rigido e solenne, nelle forme del volto tondeggianti e forti, negli occhi socchiusi, come per stanchezza, la bocca piccola e stretta, l'espressione triste e quasi sofferente, trova perfetto riscontro in quel tipo di Madonne che il Gozzoli conservò quasi inalterato per tutta la sua vita artistica ed offre esempi notevoli nelle due tavole dell'Accademia di Pisa, in quella di Sermoneta, nella Vergine della Collegiata di San Gimignano. Il Bambino, che nell'affresco della tribuna di Campitelli è spoglio di ogni veste, mostra l'imperizia del Gozzoli nella rappresentazione del nudo: forme generalmente grosse e tondeggianti, addome gonfio, arti gracili, congiunture difettose; così nel putto di una delle tavole di Pisa e nell'affresco della chiesa di San Francesco a Montefalco, rappresentante la Vergine in trono col Bambino. I due angeli che nel nostro dipinto sorreggono in alto i lembi del velo che ricopre il trono della Vergine, hanno il gesto delle braccia che il Gozzoli suole ripetere in altre simili composizioni, come nell'affresco della cappella Cesarini in Roma, nella Madonna della Collegiata di San Gimignano. Gli angeli, che in questo dipinto sono le migliori figure,

hanno il tipo comunemente usato da Benozzo: vestono lunghe tuniche verdi e rosee, con fregi d'oro al collo ed alle maniche; hanno grandi ali a colori cangianti, mani congiunte od incrociate; nei piccoli volti, incorniciati da chiome bionde, cadenti in ricccioli numerosi sul collo e sulla fronte, brilla un raggio della ridente bellezza che l'Angelico donava alle celesti creature.

A me non sembra di poter dubitare che autore di quest'opera sia il Gozzoli; tuttavia debbo riconoscere che essa, anche restituita idealmente alla sua primitiva freschezza, non può ascriversi fra le migliori del maestro fiorentino. Le forme sono piuttosto grosse e tozze; difettoso è il modellato del corpo nudo del Bambino; la testa della Vergine alquanto manierata; il colorito delle carni torbido, tendente al rossiccio, con riflessi verdastri.

Ma anche l'inclemenza degli uomini e del tempo contribuì per molta parte a diminuire il pregio originale dell'affresco. La mano di un restauratore grossolano ha voluto ripassarne quasi ogni parte, ritoccando di nero ogni contorno, mettendo grosse pennellate di colore terreo sopra le carni, fregiando di volgari garofani neri la spalliera del trono, rinnovando arbitrariamente i colori delle ali degli angeli. Tuttavia m'è sembrato prezzo dell'opera segnalare questo affresco del fecondo pittore fiorentino, ignorato, credo, fino ad oggi; mosso anche dalla speranza che un intelletto benigno, nella persona del proprietario di esso o della nostra Direzione generale di Belle Arti, voglia provvedere, come meglio è possibile, alla sua futura conservazione. ATTILIO ROSSI.

Ancora il tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. — La questione intorno al famoso tabernacolo è stata chiarita nell'ultimo fascicolo de *L'Arte*. Il Supino vi ha riprodotto un disegno dell'architetto Castellucci, addetto all'ufficio regionale dei monumenti in Firenze, disegno che mostra chiaramente come la statua di San Ludovico sia troppo alta per entrare nel tabernacolo. D'altro lato il dottore B. Marrai ha provato con argomenti inconfutabili che il tabernacolo non fu costruito che dopo il 1463, anno della cessione alla *Mercanzia* del pilastro concesso anteriormente alla parte guelfa. È più di quel che non sia necessario per determinare la verità dei fatti: tuttavia mi permetto di fare ancora qualche osservazione a sostegno delle prove già fornite dal Supino e dal Marrai.

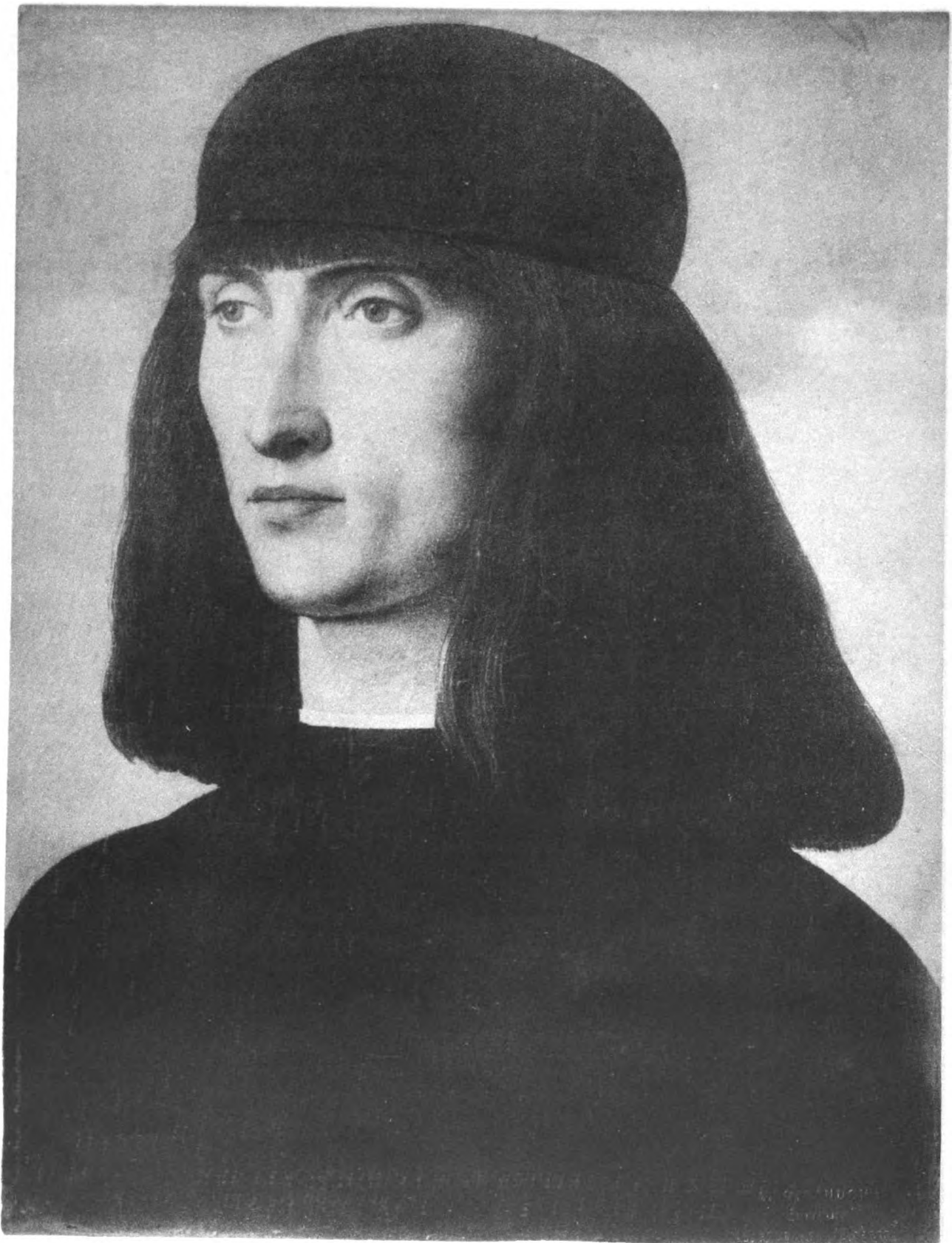
I tabernacoli d'Or San Michele che accolgono statue in piedi e isolate hanno alla base un'apertura da m. 1.65 a m. 1.68. Quello dei medici e farmacisti destinato alla statua della Madonna seduta è più largo, perchè misura m. 1.78. Il tabernacolo dei quattro santi misura m. 1.94; quello, infine, contenente il gruppo del Verrocchio ha un'apertura di m. 2.30.

Non è dunque evidente che se questo tabernacolo fosse stato costruito per la statua di San Ludovico non misurerebbe m. 2.30, ma soltanto m. 1.68 di larghezza alla base, come quelli delle altre statue isolate?

In favore dell'attribuzione a Donatello mi pare che si dovrebbe anche tener conto di quest'altra osservazione. Il tabernacolo della *Mercanzia* reca scolpito sul frontone una Trinità sotto forma di tre teste nimbate, barbute e saldate l'una all'altra. Ma una simile Trinità si vede sul frontone d'una porta trasportata a Palazzo Vecchio e collocata nel passaggio tra la sala dei Cinquecento e la sala dei Duecento.

Questa porta è attribuita a Donatello; e il suo stile architettonico si ravvicina a quello del tabernacolo della *Mercanzia*.

Ignoro il significato della Trinità rappresentata in tal modo non soltanto in Or San Michele e a Palazzo Vecchio, ma anche sull'altare maggiore della chiesa della Santissima Trinità e certo in qualche altro luogo: si dice che essa simboleggiasse le tre arti, pittura, scultura e architettura, ma se questo significato è esatto esso è insufficiente a spiegare la presenza di tal simbolo nei luoghi che ho nominato. La Trinità sotto forma di tre teste saldate l'una all'altra era certamente diffusa in Italia e fuori: ne abbiamo una prova nei biasimi e nelle interdizioni di cui essa fu oggetto. Sant'Antonino dell'ordine dei Predicatori, assai onorato in Firenze per le sue virtù e la sua dottrina, e nominato arcivescovo di Firenze nel 1446 dal Papa Eugenio IV, qualifica la Trinità a tre teste *monstrum in rerum natura*. Nel 1628 papa Urbano VIII ordinò la distruzione di quelle che esistevano e proibì di farne altre: nel suo breve egli la chiama esplicitamente *imaginem cum tribus buccis, tribus nasis et quatuor oculis*. Da ciò che si vede a Firenze non si deve dedurre che sant'Antonino e Urbano VIII furono troppo ascoltati!

GERSPACH.

Giovanni Bellini: RITRATTO D'IGNOTO
Parigi, Museo del Louvre — (Fotografia Giraudon)

Fototipia Danesi - Roma.

NOTIZIE VARIE.

Notizie di Francia.

Dono di M. De Vandeuil al Museo del Louvre. — Sebbene dell'anno 1902 non sia trascorso che poco più della metà possiamo già affermare che esso è stato particolarmente fortunato per il Museo del Louvre. Abbiamo già segnalato in queste colonne il lascito Thomy Thierry composto di centoventidue quadri di Corot, di Delacroix, di Decamps, di Duprè, di Rousseau, di Troyon, di Meissonier, di Diaz, d'Isabey, di Millet, ecc., le opere dei quali sono oggi quotate a così alto prezzo sul mercato che questa collezione è stimata più che dieci milioni: ne darò descrizione più particolareggiata quando verrà il momento di collocarla nelle sale del Louvre, appena si potrà avere a disposizione i locali necessari e appena le lunghe formalità della successione saranno terminate. Parlerò invece oggi di un recentissimo dono fatto al Museo da Mr. de Vandeuil, pronipote di Diderot e cugino di Mr. Grandidier, il generoso donatore al Museo del Louvre d'una incomparabile collezione di ceramiche cinesi di cui la fama è universale.

Questa nuova donazione è molto meno importante del lascito Thomy Thierry e per il numero degli oggetti e per il suo valore commerciale, tuttavia interesserà di più i lettori del *L'Arte* poichè essa si compone quasi esclusivamente d'opere italiane.

Se dovessimo fidarci delle attribuzioni antiche il Louvre sarebbe ora entrato in possesso di un Bellini, di un Antonello da Messina, di due Lorenzo di Credi, di una *Madonna* di Bronzino e di una *Bethsabea* di Drost, allievo di Rembrandt. Ma alcune di tali attribuzioni sono evidentemente inesatte e io avrò occasione di rettificarle studiando queste pitture.

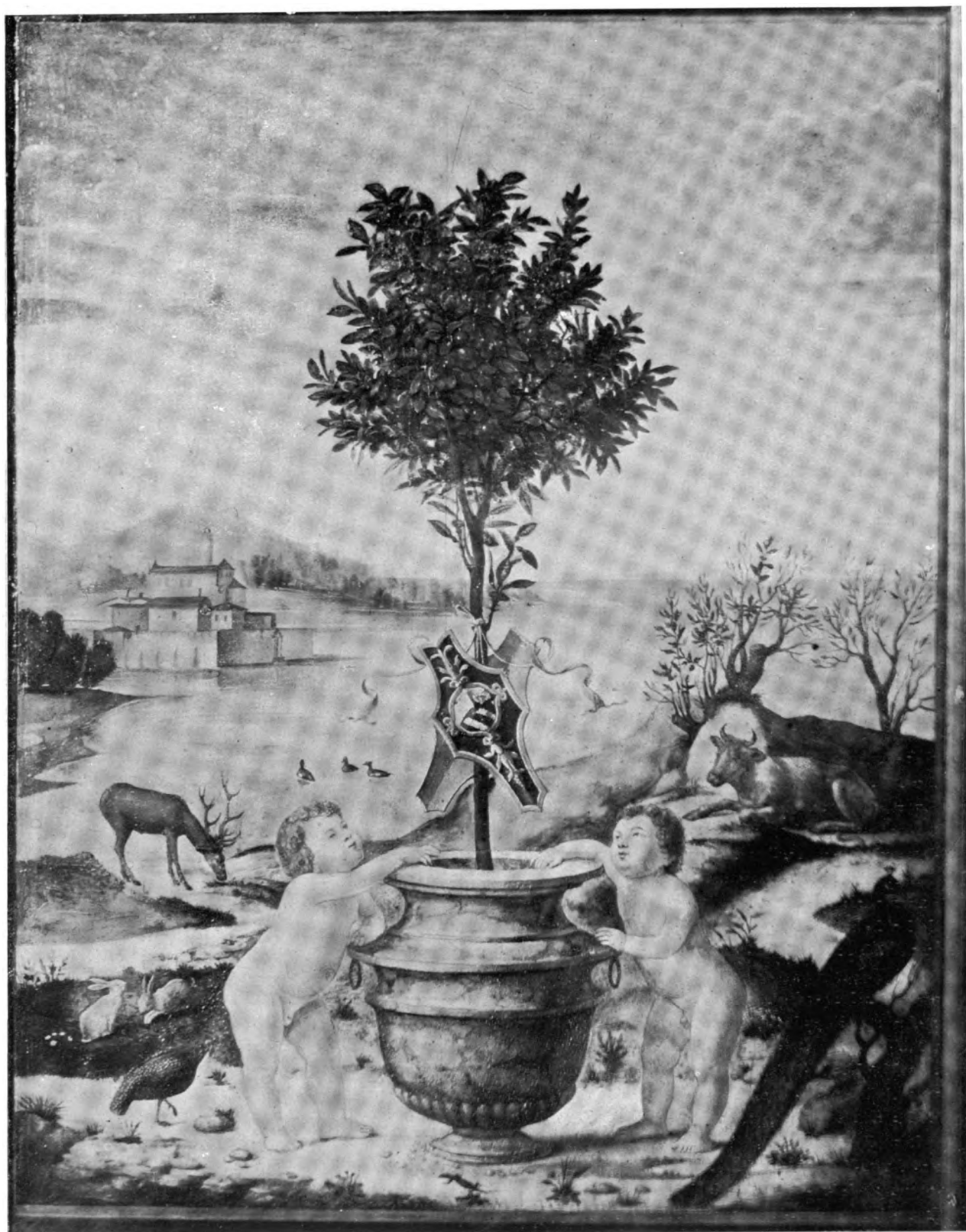
Un ritratto d'uomo dal mento e dal labbro rasi, dai lunghi capelli neri, assai folti, scendenti fin sulle spalle è attribuito a Giovanni Bellini, e a mio parere con ragione. La testa si stacca sul cielo turchino sparso di piccole nuvole bianche al modo stesso come in altre opere del maestro. Il vestito del personaggio, come il berretto che gli cuopre il capo, è scuro, e molto semplice, salendo diritto, in modo da lasciar vedere solo un nastrino bianco intorno al collo, e ricadendo a larghe pieghe sul petto. La fisonomia grave e nobile del viso, la sobrietà dell'insieme, la grande semplicità del disegno dei contorni, la larghezza del modellato confortano a considerare quest'opera come uscita dal pennello di Giambellino in sullo scorcio del secolo xv. È un'opera bella e potente che va felicemente a prendere posto nel Louvre, dove la pittura veneziana del periodo delle origini è mal rappresentata.

Vicino a questo farà mostra di sè un altro bel ritratto. Ritenuto fin qui opera di Antonello da Messina, esso palesa invece, secondo me, la mano di Vincenzo Catena, di cui il nostro Museo finora nulla possedeva. È un ritratto d'uomo sui trenta o quarant'anni, con grandi occhi rotondi, piccola bocca, labbra carnose, naso sottile e diritto, mento sbarbato, lunghi capelli rossi cadenti su gli omeri. Ha un berrettone rosso, un abito di damasco cremisi e un mantello scuro foderato di pelo.

L'esecuzione non è così larga e potente come quella del ritratto precedente: è un po' minuziosa e tormentata e ricorda molto quella del ritratto del Museo di Vienna firmato *Vincentius Catena pinxit*. L'opera, più seducente che forte, presenta, tuttavia, un grande interesse. Sarà possibile giungere a sapere un giorno chi è anche quest'altro personaggio? Su questo punto le nostre ricerche non hanno dato ancora alcun risultato, ma una circostanza ci permette di sperare ancora: una leggiadra composizione è dipinta sul rovescio del ritratto e ci dà tra altro lo stemma del personaggio rappresentato. Davanti a un vasto paesaggio marittimo assai veneziano è posato in terra un vaso di marmo nel quale è piantato un arancio: due scudi di cui uno ci mostra uno stemma sono attaccati al tronco del piccolo albero e due fanciulli si appoggiano all'orlo del vaso; il paesaggio è tutto popolato d'animali, pavoni, conigli, galline, cervi, lucertole, anitre e vacche. In lontananza sopra una specie di laguna, s'erge una costruzione simile a un convento. È una composizione piacevole e delicata, di colorito chiaro e gaio che conferma l'attribuzione del ritratto a Vincenzo Catena.

A questi due interessanti ritratti veneziani bisogna aggiungere ora tre pitture fiorentine di non minore importanza. Citerò anzitutto due cassoni di cui l'autore mi pare che sia, senza possibilità di dubbio, Piero di Cosimo e che portavano finora il nome di Lorenzo di Credi. Vi sono rappresentate due scene mitologiche assai confuse. Sopra di uno sono raffigurati seduti sui loro carri galleggianti Nettuno e Venere, scortati da Tritoni e da Naiadi, nell'atto in cui si dispongono ad approdare a una riva rocciosa ove centauri e satiri sono ad attenderli.

Anche l'altra scena rappresenta un gruppo di divinità pagane — fra le quali si nota Mercurio, Minerva, Nettuno e Venere, e, sopra carri nel cielo, Giove e

Vincenzo Catena: Ritratto d'ignoto. - Parigi, Museo del Louvre
(Fotografia Giraudon)

Vincenzo Catena: Paesaggio allegorico. - Parigi, Museo del Louvre
(Fotografia Giraudon)

Gérard de Saint Jean: La Resurrezione di Lazzaro. - Parigi, Museo del Louvre

Piero di Cosimo: SCENA MITOLOGICA (PARTICOLARE)
Parigi, Museo del Louvre – (Fotografia Giraudon)

Fototipia Danesi - Roma.

Giunone — appressantesi a un luogo in cui centauri, satiri, ninfe e fanciulli sono occupati a sparger fiori al suolo. Queste scene si svolgono in vasti paesaggi nei quali si elevano roccie tagliate e scarpate ed esili alberelli; il colorito generale è grigio, privo di qualsiasi tonalità forte. I numerosi personaggi sono disposti senza simmetria, talvolta in gruppi molto fitti, talvolta lasciando dei grandi spazi vuoti. Sono vestiti di stoffe leggere e svolazzanti che il vento fa gonfiare con pieghe rotonde. La messa in scena è pittoresca, animata e leggiadramente fantastica.

L'altra pittura fiorentina, più austera, è opera di Bronzino, e rappresenta la Santa Famiglia.

La Vergine veduta di faccia, con gli occhi bassi, tiene con la mano sinistra il Bambino Gesù seduto dinanzi a lei su una roccia, vicino al San Giovannino seduto a destra. Ai lati della Vergine sono San Giuseppe e Santa Elisabetta; in fondo si distende un largo piano avvallato, contornato di montagne boscose. Le figure in grandezza naturale hanno un grande carattere di elevatezza e di forza; i toni sono chiari e l'insieme ha l'aspetto di un bel frammento di affresco. Bronzino era finora anch'esso mal rappresentato al Louvre; ora almeno vi figurerà con un'opera potente e assai ben conservata.

Il sesto quadro, donato da M. De Vandeuil, appartiene alla scuola olandese e rappresenta Bethsabea al bagno. È firmato da un allievo di Rembrandt, da Drost, e mostra evidentissima l'influenza del maestro. Il modello che posò per questa figura è senza dubbio quello stesso che Rembrandt utilizzò per il medesimo soggetto: la celebre Bethsabea della sala La Cage, e ciò fa acquistare un interesse più grande a questa importantissima opera di un maestro raro, le cui opere sono state spesso attribuite allo stesso Rembrandt.

Nuovi acquisti del Louvre. — Alla scuola olandese appartiene ancora un altro bel quadro che il Louvre ha acquistato da poco. È un'opera di Gerardo di Saint Jean, pittore originario di Haarlem, che viveva nella seconda metà del Quattrocento, e di cui le opere sono rarissime, perchè morì a 28 anni. Da tre anni il Louvre trattava questo affare, e c'è ragione di essere ben lieti che esso sia oggi concluso, tanto più che il dipinto era sul punto di partire per l'esposizione di Bruges, dove avrebbe fatto certamente venire l'acquolina in bocca a parecchi.

La scena rappresenta la Resurrezione di Lazzaro. In un vasto paesaggio montagnoso e boscoso, nel quale serpeggia un torrente, si vede molto in lontananza Marta e Maria supplicanti il Cristo, seguito dai suoi discepoli, di resuscitare il loro fratello. La scena principale si svolge sul primo piano: Gesù vestito di nero, contornato dagli stessi discepoli, dalle due sorelle e da qualche altro assistente in costume pittoresco, si è avvicinato alla tomba scoperchiata, di dove Lazzaro si solleva, ancora avviluppato nel suo lenzuolo funebre. Il donatore è inginocchiato a sinistra, mentre a destra certo è rappresentata la donatrice. L'opera è in mirabile stato di conservazione e d'una esecuzione assai larga, e libera e d'una armonia calda e vibrante. Il suo ingresso al Louvre ci rallegra doppiamente, perchè essa, oltre ad arricchire il Museo di un capolavoro di un maestro rarissimo, colma una dispiacevole lacuna, che consisteva nella mancanza in galleria di un primitivo olandese importante, anteriore ad Antonio Mor.

Il confronto tra queste pitture e le due ricordate da Van Mander e conservate oggi nel Museo di Vienna, non permette di dubitare dell'attribuzione a Gerardo di Saint Jean, di cui le altre opere conosciute sono gli *Episodi della vita di Santa Lucia,* del Museo di Amsterdam; un *Crocifisso,* nel Museo arcivescovile di Utrecht e un *San Giovanni nell'isola di Pathmos*, appartenente a Mr. Percy Macquoid, di Londra, ed esposto attualmente a Bruges. Quest'ultimo è d'una esecuzione immensamente fine e delicata, che doveva piacere immensamente ad Alberto Dürer, e che spiega la sua esclamazione dinanzi alle opere di Gerardo di Saint Jean: « Ecco, in verità, uno che era pittore da prima di nascere ».

Il quadro del Louvre, senza dubbio portato via da Haarlem dagli Spagnuoli durante l'assedio del 1573, fu acquistato in Ispagna da M. Renouvin, che lo pubblicò nel 1857 e i cui eredi lo cedettero quest'anno al Louvre.

Non posso passare sotto silenzio un altro bellissimo acquisto fatto recentemente dalla sezione di pittura. Si sarebbe che il pittore David fosse già così bene rappresentato al Louvre, che non fosse più necessario acquistare alcuna opera di lui, soprattutto a un prezzo elevato. Tuttavia due ritratti recentemente entrati nella nostra galleria nazionale, lo mostrano talmente superiore al David ritrattista che noi già conoscevamo, che nessuno potrà negare che il loro ingresso sia un avvenimento molto felice; nessuna delle dodici o quindici pitture di David, importantissime, che già figurano nel catalogo del Museo, ce lo faceva conoscere sotto un aspetto così favorevole e seducente.

Le persone rappresentate, in grandezza naturale, sono Mr. e M.me Cérisial, cognato e cognata di David, essendo M.me Cérisial sorella di M.me David.

Il pittore ha raffigurato sua cognata in un vestito bianco, attillato alla vita e cadente semplicemente e senza ornamenti in lunghe pieghe diritte, col capo coperto da un cappello guarnito di nastri di seta verde oliva. Il suo figliuoletto si stringe a lei. Mr. Cérisial è vestito da gentiluomo di campagna, con calzoni di pelle, stivali a rivolti, abito grigio, cappello a falde rialzate e con fiocco, frustino di caccia sotto il braccio; è seduto in campagna sopra un monticello.

Questi ritratti sono eseguiti con una precisione e una sicurezza, che Ingres non sorpasserà, senza raggiungere mai le loro qualità d'esecuzione e la grazia della loro disposizione.

David li dipinse in un momento d'entusiasmo e di gioia, assai favorevole: quando, dopo aver avuto una parte attiva e assai sanguinaria durante la Rivoluzione, dopo essere stato alla sua volta accusato, imprigionato, tradotto in giudizio e condannato, dopo essere sfuggito alla ghigliottina, fu alfine, dopo una lunga prigionia, liberato e potè gustare un po' di riposo a Saint-Ouen, nella proprietà di suo cognato Cérisial che si era molto adoperato a farlo scarcerare.

È agevole immaginare con qual sentimento di benessere e di riconoscenza egli riprese i suoi pennelli per eseguire quei due ritratti, proponendosi di non abbandonarli più per le lotte incerte e pericolose della politica.

Debbo ancora ricordare un vivace bozzetto schizzato da Bonnington sulle coste di Normandia? Non mi sembra necessario per giustificare ciò che ho affermato in principio, che cioè l'anno 1902 è stato particolarmente favorevole al Museo del Louvre.

Parigi, agosto 1902.

JEAN GUIFFREY.

NOTIZIE DI VENEZIA.

Il campanile di San Marco. — Era vecchio, era millenario; ma oltre l'edace dente dei secoli, oltre le percosse dei fulmini, su lui gravarono l'incuria e la mano struggitrice degli uomini destinati invece alla sua tutela; così il colosso reso decrepito si accasciava e sfasciavasi, ed in quell'estremo istante, tra l'orrendo rombare della rovina, il suo angelo d'oro prostrantesi sulla soglia, ai piedi della veneranda basilica, parve ripetere il rassicurante saluto che pietosamente infiora la leggenda del santo patrono di Venezia. E la chiesa d'oro fu salva, nè una stilla di sangue funestò ancor più lo stritolio di tante gloriose memorie.

Ma laddove oggi biancheggia quel cumulo di confuse macerie, la cara visione della memoranda torre prenderà fra breve nuovo corpo, il campanile sorgerà ancora in tutta la sua maestosa mole e con lui saranno ricomposti gli avanzi della Sansoviniana loggetta; così in un giorno d'aprile, od in un espiatorio anniversario del 14 luglio, là in alto, sulla più eccelsa cuspide della monumentale Venezia risalirà sfavillante il pacifico messaggiero dell'Evangelista, salutato dal rimbombo dei rifusi bronzi, dall'immenso grido di tutto un popolo commosso e, come nel 1513, accompagnato lassù dall'augurio che *sia posto in hora bona.*

Tralascio qui di ricordare, perchè a tutti ormai nota, la generosa offerta del Comune di Venezia, il premuroso ed affettuoso viaggio del Ministro Nasi, ed i saggi ed energici provvedimenti presi riguardo all'ingegnere ed alla fabbriceria di San Marco, ed all'Ufficio regionale dei monumenti, la cui direzione fu affidata all'egregio architetto Giacomo Boni.

Adesso si va sgombrando con tutta cura la piazza dalle macerie e si vigila sull'angolo del Palazzo reale (della famosa libreria del Sansovino), il solo edifizio che direttamente ebbe a patire gravi danni da quello sfacelo. Così a mano a mano rinvengonsi o si scoprono tra le macerie buon numero di cose che si temevano perdute e molte altre ignorate e ben notevoli od utili sia per la storia dell'arte e per la tanto desiderata rifabbrica, sia per l'inchiesta in corso rispetto alle cause più o meno recenti di sì impreveduta e smisurata rovina.

L'immane disastro ha duramente scosso il troppo fiducioso sonno in cui tante buone persone sembravano immerse; ma ancor qui si può citare il vecchio proverbio che: *non tutto il male viene per nuocere;* nè si può ora pensare senza fremere ad altri danni e sciagure che certo fra non molto sarebbero avvenuti senza questo doloroso risveglio.

La nuova commissione ministeriale costituita per l'esame dei nostri monumenti e presieduta dal commendator Boni, dovette in questi giorni visitare gran numero di edifizî deperiti o molto, se non del tutto, trascurati, e tra questi le Procuratie vecchie, la primitiva Scuola della Misericordia, le chiese dei Frari, dei Ss. Giovanni e Paolo, di San Giobbe, di Santa Maria Mater Domini e di San Zaccaria, ed i campanili di San Barnaba, di San Francesco della Vigna, di San Giobbe, di San Martino, di San Stae e quello di Santo Stefano di cui fu anzi proposta la demolizione della metà superiore, già più volte rimaneggiata.

Compiuti alacremente gli esami e compilati i progetti relativi al consolidamento di questi ed altri monumenti, si giudicherà poscia su quali enti dovranno gravitare o distribuirsi le non lievi ed imprevedute spese a tutto ciò indispensabili. Frattanto si fanno voti che per siffatta impresa si possano, nel modo più efficace, raccogliere e coordinare i mezzi o le forze del Governo, della Provincia e sopra tutto del Comune che pur tanto interesse ricava dai suoi monumenti ed a cui fino a ieri parecchie città ben più piccole e molto meno ricche, e persino dei municipî di villaggi, avrebbero dovuto servire d'esempio.

Reali Gallerie. — Non pochi sono i dubbi che la critica potrebbe muovere riguardo alla paternità artistica delle due tavolette (nn. 72 e 73) ridipinte e possedute da questa Pinacoteca attribuite al veneziano Vincenzo Catena; perciò molto notevole fu l'acquisto fatto in Roma, all'asta del museo Guidi di Faenza, di una tavola (alt. m. 0.72, largh. 0.93) del Catena, rappresentante la Madonna seduta col Bambino, San

Giovanni Battista e San Girolamo. Come puossi riconoscere da alcune crudezze ed imperfezioni del disegno e dall'intonazione chiara, questa tempera assai bene conservata, è un prodotto giovanile dell'artista.

Altro maestro non rappresentato nella Galleria di Venezia era Girolamo dai Libri, ed anche questo vuoto fu in qualche guisa riempito dal recente acquisto di una tavola (alt. m. 0.78, largh. 1.11) senza dubbio di questo notevole maestro veronese. Vi sono dipinti la Vergine seduta ed allattante il Bambino, ai fianchi due graziose figure di angeli musicanti ed un fondo a paesaggio con cielo sparso di nubi. Questa pregevole opera che apparteneva al signor Ernesto Guadagnini, ha però subito pel passato dei lavacri e delle pesanti inverniciature.

Caratteristico è altresì il bozzetto su tela (altezza m. 0.62, largh. 0.45) del paralitico risanato da Cristo, lavoro da porsi tra i più spiritosi del bellunese Sebastiano Ricci e che il direttore Cantalamessa scoprì presso il signor Sebastiano Candian.

Infine la Galleria acquistava, dal signor Giambattista Cadorin, due piccole tele (alt. m. 0.22 largh. 0.31 ciascuna) con le vedute delle isolette di Santo Spirito e del Lazzaretto nuovo; dipinti non certo dei più considerevoli di Francesco Guardi, ma che almeno servono a ricordarne il nome in quelle sale.

Scuola di San Rocco. — Troppo nota, per passarè più oltre sotto silenzio, è la lunga e complessa questione riguardante parecchie deperite pitture di Jacopo Tintoretto che adornano quella celebre Scuola. Ed è solo da poco che si potè metter mano ad alcuni lavori di riparazione, i quali, per certe presuntuose ingerenze di persone incompetenti è molto dubitevole possano proseguire senza inciampi.

Nè, d'altra parte, io credo vi sia alcun vero intelligente ed esperto in fatto di restauri ad opere di tanta importanza e tanto bisognose di cure, che possa proprio reputare efficaci o seriamente pratici i meno che blandi provvedimenti suggeriti per ultimo da una Commissione che, certo involontariamente, ha in qualche forma col suo ottimismo contribuito a dare una indiretta, ma poco meritata soddisfazione ai tutori di quel pio sodalizio. Frattanto, quanti si preoccupano coscienziosamente del decoro e della vera tutela del nostro patrimonio artistico, reputano che certe cosiddette ferite all'amor proprio di Tizio o di Caio spadroneggianti, siano in proposito cose del tutto trascurabili, ed attendono invece impazienti non già i miracolosi effetti della mollica di pane, ma qualche rimedio meglio corrispondente ai gravi bisogni di quei tanto trascurati preziosi dipinti.

Venezia 10 agosto 1902.

PIETRO PAOLETTI.

NOTIZIE DELLA LIGURIA.

Il chiostro di Sant'Andrea a Genova. — Già altre volte ebbi a parlare nei miei Corrieri del chiostro di Sant'Andrea di Genova. Ne offro qui ai lettori de *L'Arte*, una immagine fotografica, non senza una parola di rimpianto. Questo interessante chiostro, sorto accanto alla chiesetta dell'Apostolo, presso la cerchia di mura repubblicane, erette per tener testa alla tracotanza del Cesare germanico dalla barba rutilante, questo bell'esempio che mostra, in Genova, il primo innesto dell'arte gotica, osservatrice del vero, sulla vecchia *routinière*, ma cara arte romanica, ha i suoi giorni contati. Sottratto da molti decenni dallo sguardo del pubblico, chiuso nel centro di un carcere, schiacciato dalle orrende oscenità di intonachi rossi e grigi che infestano dalle Alpi al capo Passero gli edifici demaniali del regno, il Chiostro, considerato come *res nullius*, sarà venduto dal Governo ad una onesta schiera di valentuomini, che col grazioso pretesto di dare a Genova un palazzo delle poste, lindo, luccicante di stucchi e d'ori, con bei corridoi e cortili e gabinetti per capi e sottocapi, butterà all'aria e chiesa e chiostro e mura maestose, dando soltanto 1900 m.q. al palazzo, e tutto il resto ad una di quelle ingorde speculazioni edilizie e bancarie, che, non paghe di rovinare moralmente il paese, alterano il carattere del luogo, ne trasformano le condizioni topografiche ed igieniche, ne scompaginano non solo la storia, ma ne scacciano l'arte e la poesia. Il Governo, quello stesso ente che promulga la legge per la conservazione dei monumenti il 12 giugno 1902, che impone ai privati, alle fabbricerie, ai comuni il rispetto del passato, anche a danno dell'interesse e del diritto privato, il Governo *vende* per 300,000 lire uno stabile in cui è compreso e chiesa e muro e chiostro, senza che il contratto di vendita, che è un frutto della finezza genovese, contenga *una sola parola* in favore di quei monumenti.

Il tutore del patrimonio artistico nazionale, il Ministero dell'Istruzione, piccolo e debole organismo di fronte ai maggiori colossi del Demanio, dei Lavori pubblici, degli Interni e delle Poste, che cosa può fare più che alzare timidamente la voce, emettendo dei voti, delle osservazioni modeste, ma altrettanto inascoltate? Qualcuno dice che il prefato Ministero non mette nella difesa abbastanza zelo, abbastanza passione, come se queste qualità, se pure fossero spiegate dalla burocrazia minerviana, potessero qualche cosa contro i grassi pachidermi, agitatori di interessi di milioni, interessati nelle grandi imprese che hanno per base di comprare per cinque il suolo pubblico e rivenderlo domani, con valore decuplo, ad altra impresa, ad altri appaltatori della stessa forza e della stessa sensibilità estetica e storica!

E si lusingherà il Ministero di ottenere domani dall'acquirente, ben felice di essersi liberato a poco prezzo da un decennio di brighe burocratiche, il rispetto di un monumento che è lì, come un rimprovero, piantato nel cuore dell'area da lunghi anni accarezzata con voraci brame? E spererà il Ministero di ottenere che la legge, votata ieri, gli dia facoltà di far rispettare ciò che il contratto non dice di rispettare; di salvare, quando sia fuori di mano, ciò che non si potè salvare insino a tanto che era nelle mani di altri Ministeri, cioè di altri membri dello stesso organismo tutore che è, o dovrebbe essere, lo Stato?

Genova. Chiostro di Sant'Andrea

Se ha questa speranza, diciamolo... poeta.

Il chiostro di Sant'Andrea cadrà e ne dorrà a tutti gli amatori sinceri delle nostre memorie e del nostro paese; ma anche questa caduta, come un' altra, recente e memorabile che ancora fa sanguinare il cuore dei Veneziani e degl'Italiani, possa arrecare i benefici frutti, possa scuotere una buona volta i due malanni del nostro paese: l'inerzia allettatrice e la burocrazia menzognera.

Sino a che tra Ministero e Ministero, tra ufficio e ufficio perdurerà quell'abisso che la burocrazia si è ingegnata a scavare più profondo e più irto di difficoltà, sino a che tutti i Ministeri andranno a gara a mostrare la maggior trascuranza e disistima per i monumenti, o religiosi o civili o militari che siano, sino a che essi non adotteranno un sistema meno gretto e più colto e nelle questioni ideali più ossequente al loro collega dell'Istruzione, fino allora potranno pure succedersi laggiù, all'ombra solenne del Pantheon, ministri e sottosegretari poeti e studiosi, storici o giuristi, volenterosi ed attivi, come furono molti, dal 70 in poi, ma pei nostri vecchi, gloriosi ed *utili* monumenti sarà sempre lo stesso abbandono, la stessa noncuranza, la stessa fatalità dolorosa.

ANTONIO TARAMELLI.

NOTIZIE DEGLI ABRUZZI.

Ambone nella chiesa parrocchiale di Cùgnoli. — Nella chiesa parrocchiale di Cùgnoli, nel Teramano, si conserva un ambone scultorio degno di un lungo e coscienzioso studio. Riserbandomi di compiere questo studio in altro tempo e in compagnia del gentile amico, onorevole Tinozzi, colto raccoglitore di notizie storiche del suo paese nativo, che è appunto Cùgnoli, darò ora soltanto un breve cenno del monumento, per raccomandarlo al Ministero e per richiamarvi sopra l'attenzione di altri studiosi.

La chiesa è del 1400, come si rileva anche da una iscrizione che sta nella base del campanile. Ma l'ambone è di epoca anteriore, e si ritiene che abbia appartenuto già alla chiesa di San Pietro, annessa al monastero dei Cisterciensi, di cui rimangono oggi scarsi ruderi.

Il pregevole lavoro, nel lato prospiciente alla porta d'ingresso, ha queste rappresentazioni in bassorilievo: Giona vomitato dal pesce, una immagine di Santo, una specie di minotauro e poi una figura poco riconoscibile, un monaco col turibulo, una persona che cavalca un mostro e un uomo che uccide un mostro.

Nell'angolo sporge una colonnina sorretta da un uomo che pare si stia togliendo una spina dal piede e un altro che, a modo di scimmia, si arrampica sulla stessa colonna.

Nella facciata centrale, v'è, sulla base, un'altra specie di minotauro; poi un angelo che con ambo le mani regge un leggio e posa i piedi sul detto minotauro. C'è a destra un monaco che sfoglia un missale ed ha ai piedi una specie di ibis o pellicano. Di fianco sta un altro monaco che mantiene un calice.

Nel lato prospiciente all'altare maggiore, sorge un santo che ha un libro nella mano sinistra, e di fianco emerge una colonna a tortiglione, sormontata da sfarzoso capitello e sostenuta dal capo di un nano accoccolato, che posa le mani sulle ginocchia. Appunto in questo stesso lato c'è l'iscrizione seguente:

†ANNI DOMI
NI·MILLESI
MI.... NTE
SIMO SECSA
GESIMO SEC
STO > INDICTI
ONE QVARTA
DECIMA. ABBAS
RAINALDVS. HOC
OPVS FIERI FECIT.

Nel disotto si vedono alcuni graffiti così:

NO... BE... ANO 1528.

Questa potrebbe essere la data della rinnovazione della chiesa, perdendo quasi ogni traccia dell'architettura medievale. Ma, come si è detto in principio, tornerò sullo stesso soggetto, studiando altresì i ruderi del distrutto monastero Cisterciense; frattanto spero di poter offrire ai lettori del *L'Arte* nel prossimo fascicolo una buona riproduzione del notevole monumento.

ANTONIO DE NINO.

NOTIZIE DELLE MARCHE.

Il palazzo comunale e l'antica "Loggia„ del popolo ascolano tornata in luce. — La scoperta od il ritorno alla luce di una costruzione caratteristica de' primi secoli dopo il mille non può non rallegrare gli amici della storia e dell'arte, anche se tale scoperta avviene in un luogo già ricco di edifici antichi e medioevali.

E la nobile città marchigiana, particolarmente, tanto più dev'essere lieta della nuova gemma che va ad aumentare il numero cospicuo de' suoi monumenti, in quanto essa le ricorda il periodo bello e fortunoso del Comune italiano, della propria vita comunale, e le ridona, quando meno se lo sarebbe aspettato, la grandiosa « Loggia » dell'*Arrengo,* cioè l'ampio e maestoso locale nel quale il popolo si adunava per trattare gli affari più importanti della cosa pubblica.

Ed è appunto nel vecchio palazzo comunale di piazza Arringo che il Comune aveva eretto il suo parlamento.

Sulle origini dell'attuale palazzo, di cui presento ai lettori il prospetto, le storie ascolane si limitano ad asserire che sullo stesso luogo sorse altra volta il *Palatium album,* già stanza degli antichi conti e governatori della città; che nella prima metà del secolo XVII « il pubblico ascolano eresse magnanimamente questo colossale ed adornatissimo edifizio per la residenza del suo Magistrato »; che l'architetto Giovan Battista Cavagna ne die' il disegno e che l'ascolano Lorenzo Giosafatti, cooperando pure all'esecuzione della fabbrica, lo decorò delle molte scolture in forma di cariatidi, ecc.[1]

Tuttavia giovi ricordare come nell'archivio comunale si conservino ancora copiose e particolareggiate notizie relative a questa fabbrica, imponente nell'insieme se non bella ne' particolari, e la cui esecuzione, interrotta chi sa mai quante volte, dovè durare molto tempo. In prova di ciò basti il considerare che Lorenzo Giosafatti (nato nel 1694 e morto nel 1781), architetto e scultore valente del tempo suo e principale decoratore della nuova facciata, attese ai lavori della medesima nella seconda metà del settecento, rispettando in gran parte i disegni del Cavagna, morto nel 1613 o poco dopo.[2] È quindi ragionevole l'asserire che la facciata principale del palazzo ascolano fu terminata assai più di un secolo dopo dall'anno in cui fu iniziato l'ampliamento dell'antica residenza dei conti e governatori della città; quell'ampliamento tanto magnificato dagli scrittori del secolo XVIII, e per cui le mura esterne del vecchio palazzo rimasero in parte racchiuse e in gran parte nascoste dalla nuova costruzione.

[1] Tullio Lazzari, mentre dava alla stampa la sua *Ascoli in prospettiva* (1724), osservava che la facciata del palazzo *ancora in fabbrica* era « costrutta sul disegno di Giovan Battista Gavagna, architetto già della Santa Casa, dal Giosafatti architetto d'Ascoli, e da questi molto più abbellita ed accresciuta di ornamenti ». E l'Orsini, sessantasei anni dopo, cioè nel 1790, parlando della stessa facciata, ripete che « ne fece da prima il disegno Giovanni Gavagna, architetto della Santa Casa di Loreto, e Lazzaro Giosafatti lo accrebbe di quelle cariatidi, ecc. ».

[2] Il Cavagna nel 1613 fu sostituito nella costruzione della bella chiesa di San Pietro in Valle a Fano, sorta coi suoi disegni, dall'architetto Giovanni Maria Pazzaia (vedi *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana,* anno I, pag. 230), e da quel tempo non si hanno più notizie di questo artista, degno di maggior nome.

Il Carducci,[1] lo storico più attendibile e più intelligente di quanti hanno discorso sin qui delle cose ascolane, dà di questa facciata il seguente giudizio: « Se il gusto dominante nel tempo della sua costruzione gli partecipò licenza e vizi che la buona architettura ripudia, nel certo magnifico fare così proprio al barocchismo, nel merito dell'esecuzione, nel grandioso, nella ricchezza dell'assieme ha bene di che compensarci questo nobilissimo palazzo municipale. La vasta fronte rivolta verso la piazza, che stiamo considerando, non va tenuta come un'opera di un'epoca stessa dell'esteso suo fianco, che internasi nella strada di San Gregorio (o via Tornasacco), essendochè fu costruito, evidentemente, quasi un secolo innanzi, come ne persuade il più quieto e castigato stile delle sue parti e del tutto. Devesi anzi a tale preesistenza la rude sconcezza che si rileva nella facciata principale, dove la continuità dell'architrave e del fregio sull'ordine del portico arcuato viene ingratamente interrotta dal girare degli archivolti: essendo ciò avvenuto dalla necessità del conservare allo stesso livello l'altezza del primo piano dell'antica nella fabbrica nuova; prefissa elevazione, sotto cui il Cavagna non seppe proporzionare le aperture del suo portico, se non ricorrendo a così odioso espediente. Arbitrj erano questi però non rari ne' borromineschi, che autorizzati dal nuovo e dal fantastico, ad uscire facilmente da qualunque imbarazzo, non se ne prendevano scrupolo alcuno ».

Dunque chiaro apparisce, per le asserzioni degli scrittori ascolani, come l'attuale facciata del palazzo, benchè decorata e forse costruita un secolo dopo del bel fianco dello stesso palazzo sulla via Tornasacco, sia stata eretta, con notevoli mutamenti nella decorazione delle finestre scolpite dal Giosafatti, sui disegni del Cavagna. Al quale appunto la necessità di conservare allo stesso livello l'altezza del primo piano dell'antico palazzo, l'altezza cioè della magnifica « Loggia » dell'*Arrengo,* ora tornata in luce, fu cagione della *rude sconcezza* giustamente rimproverata al Cavagna stesso dall'egregio storico ed architetto G. B. Carducci.

Precisamente al pianterreno del palazzo comunale si nascondeva la sala dell'*Arrengo,* trasformata, a quel che pare, nel secolo XVIII, in una serie di piccole stanze ricavate dalla divisione della sua altezza in due piani presso che uguali.

È da notarsi che in nessuna storia o guida della città si fa menzione dell'antico parlamento del popolo ascolano, poichè mentre era noto che sotto una parte del gran salone del palazzo esistevano avanzi di un portico giudicato d'epoca longobarda,[2] non si sapeva affatto ch'esso portico costituisse per l'appunto l'antica loggia del popolo. La felice scoperta fu provocata dal fatto che nello scorso giugno, volendo l'attuale amministrazione comunale aggiungere un'altra sala alla civica biblioteca, pensò di restituire ad un solo ambiente le diverse stanze del pianterreno e del primo piano del palazzo, adiacenti alla biblioteca stessa, ch'è situata pure a pianterreno.

La demolizione di alcuni muri e di alcuni archi costruiti, come s'è detto, nel settecento, dividenti verticalmente e orizzontalmente una parte dell'antico pianterreno del *palatium album* con colonne e pilastri arditissimi, rivelò tutta la bellezza e importanza della vecchia costruzione.

L'egregio sindaco, cav. Corsini, un uomo non più giovane d'anni, ma molto meno vecchio di certi altri giovani soltanto di età, ordinò che si mettessero a nudo le colonne snelle ed eleganti, i capitelli cubiformi e le pilastrate intorno alle pareti, e si constatò che tutta la costruzione era in bel travertino tirato a pulimento. Anche si constatò che l'ambiente grandioso, costituito trasversalmente da una triplice serie di arcate, doveva continuare dal lato di levante. E poichè anche in quella parte del palazzo si hanno altre stanze adibite ad uffici comunali con arcate uguali a quelle, dirò così, della nuova sala, fu facile arguire come tutto il pianterreno dell'antica residenza formasse un ambiente solo, quello appunto ricordato dalla *Cronaca* citata in nota; nè si durò gran fatica allora a convincere quella parte di cittadini, che non manca mai anche in simili circostanze, più dubbiosa o indifferente dell'importanza della scoperta e della necessità di proseguire nella demolizione di tutte le altre stanze e stanzucce germogliate anch'esse nel buon secolo XVIII, amantissimo, come sappiamo, anche in fatto di costruzioni, di novità e mutamenti.

Il ritrovamento dell'antico foro ascolano mosse naturalmente la curiosità di un grandissimo numero di persone ed in quasi tutti vivo si manifestò il desiderio di vedere ripristinato il bel monumento. Così che nella seduta del giorno 13 del corrente mese il Consiglio comunale potè votare un primo fondo di L. 4000 per il ripristino dell'antica sala. E il ripristino, di cui dirò, se occorre, altra volta, non richiede per fortuna grandi spese, non avendosi a lamentare che danni relativamente lievi fra quelli cagionati alla costruzione primitiva dalle modificazioni del secolo barocco.

Intanto do qui una breve descrizione dell'ambiente qual'era in origine e quale tornerà ad essere fra non molto, se la città e il Municipio non si fermeranno ai primi passi; se si avrà il coraggio, come non ne

[1] *Su le memorie e i monumenti di Ascoli.* Fermo, 1853, pag. 63.

[2] G. Gabrielli, *Il Palazzo comunale di Ascoli Piceno e le sue raccolte.* Ascoli Piceno, 1896. In nota a pag. 6 il Gabrielli cita in proposito la *Cronaca ascolana* (1345-1565), manoscritto nella Biblioteca comunale. Ma la indicazione di tale manoscritto dev'essere errata, poichè l'unica *Cronaca* della biblioteca dell'anno 1345 termina col 1557.

dubito, di distruggere l'attuale andito, ampio ma incomodo, che serve d'ingresso al palazzo. In tal modo si ovvierebbe all'inconveniente grave dello scalone aperto sul cortile, mentre col totale ripristino della « Loggia » esso resterebbe completamente al coperto, potendovisi accedere dalla loggia medesima.

Dalla piccola parte dell'antica costruzione (circa un quarto della sua lunghezza totale, ch'è maggiore della lunghezza del loggiato esterno, rappresentato nella fotografia) già ripristinata, si può dedurre fin d'adesso l'effetto magnifico della vastissima loggia, alta circa m. 8, larga 13 e lunga 36, con vôlte a crocera impostate su 14 colonne e sui pilastri corrispondenti lungo le pareti. Quale altro palazzo comunale delle Marche potrà vantare un locale uguale a questo per dimensioni, eleganza ed importanza storica?

Ascoli Piceno. Piazza Arringo, Cattedrale e Palazzo comunale

Le agili colonne, disposte su due file, poggiano su semplici dadi di pietra e i capitelli cubiformi, diversi fra loro in altezza, non hanno ornamenti di sorta all'infuori di poche e semplici modinature. Alla sommità dei pilastri gira intorno una cornice d'imposta, formata da una semplice eppure caratteristica gola difesa da un grosso listello; gotica nella forma e quale si vede ripetuta in molte costruzioni ascolane del medioevo.

Insieme con una parte della loggia si è riaperto in questi giorni, verso il cortile del palazzo, un grande arco del secolo XII, pel quale si accede al vestibolo (anch'esso sin qui non noto) dell'antica sala del popolo. Tale vestibolo è largo m. 4.40 e lungo quanto è larga la loggia, cioè circa 13 m.

Da ciò si può stabilire che il principale ingresso del vecchio edificio trovavasi in origine dalla parte opposta all'attuale ingresso; che la loggia aveva verosimilmente una sola porta d'accesso e che era illuminata da una serie di finestre, praticate a una certa altezza, sulla parete vôlta a mezzogiorno.

Taluno ha domandato: Chi sarà l'autore della « Loggia? »

Non sembrami possibile poter rispondere a tale domanda; per certe irregolarità nel girare degli archi non tutti esattamente eseguiti a pieno centro; per certe differenze nelle dimensioni dei capitelli e delle colonne, egualmente sottili e ben piantate, ma non tutte eguali di diametro,[1] si può argomentare che la costruzione dovesse sorgere in breve tempo, forse affrettatamente e senza la direzione di un vero e proprio architetto. D'altra parte noi sappiamo come anche qui nel medioevo e lungo il rinascimento vi fossero maestranze di scalpellini e muratori a cui venivano affidati gli edifici più importanti del luogo; ed anche questa loggia, col resto dell'antico palazzo, sta, a parer mio, ad attestare la presenza in Ascoli di dette compagnie di costruttori e tagliapietre; così, come, più tardi, dette maestranze dovettero avere gran parte nella erezione di quell'insigne monumento che è la chiesa di San Francesco.

A quale epoca appartiene la geniale costruzione ascolana?

Risalendo alle memorie storiche della città dopo il mille, e considerata l'ampiezza e sopratutto la eleganza nell'insieme della costruzione, assolutamente superiori alle costruzioni dell'epoca *longobarda*, a me pare si possa rispondere senza tema di errare che le

[1] Misurano tutte all'incirca 50 centimetri di diametro; soltanto che alcune hanno parti del fusto più strette di 2 ed anche di 3 centimetri.

antiche arcate del palazzo comunale di Ascoli dovettero essere innalzate nell'ultimo ventennio del sec. XII.

Non si dimentichi l'epoca gloriosa dei Comuni e, particolarmente, l'anno 1185 (secondo il Carducci) che ne' fasti della storia ascolana segnò l'avvenimento più notevole di quel secolo, la prevalenza cioè del potere del popolo su ogni altro potere laico o religioso. E nel 1185, o poco dopo, dovette elevarsi appunto nella piazza dell'*Arrengo* la nobile, grandiosa sala del popolo, ove certamente, e per molti anni, si adunarono i numerosi reggitori del Comune,[1] gli arbitri della guerra e della pace, i custodi gelosi delle leggi cittadine.

Un piviale del secolo XIII trafugato da Ascoli. — La notte del 6 corrente è stato trafugato da una sala del Capitolo l'antico piviale donato alla cattedrale ascolana da papa Nicolò IV. Il fatto, come si può immaginare, ha destato la più triste impressione nella cittadinanza, per l'incomprensibile negligenza con cui il prezioso cimelio era custodito. Anzi, in proposito, fa il giro della città una energica protesta, che si va coprendo di firme, reclamante dall'autorità governativa pronti e rigorosi provvedimenti, perchè non abbiano più a ripetersi simili fatti a danno del nostro patrimonio artistico.

Ascoli Piceno. Palazzo comunale

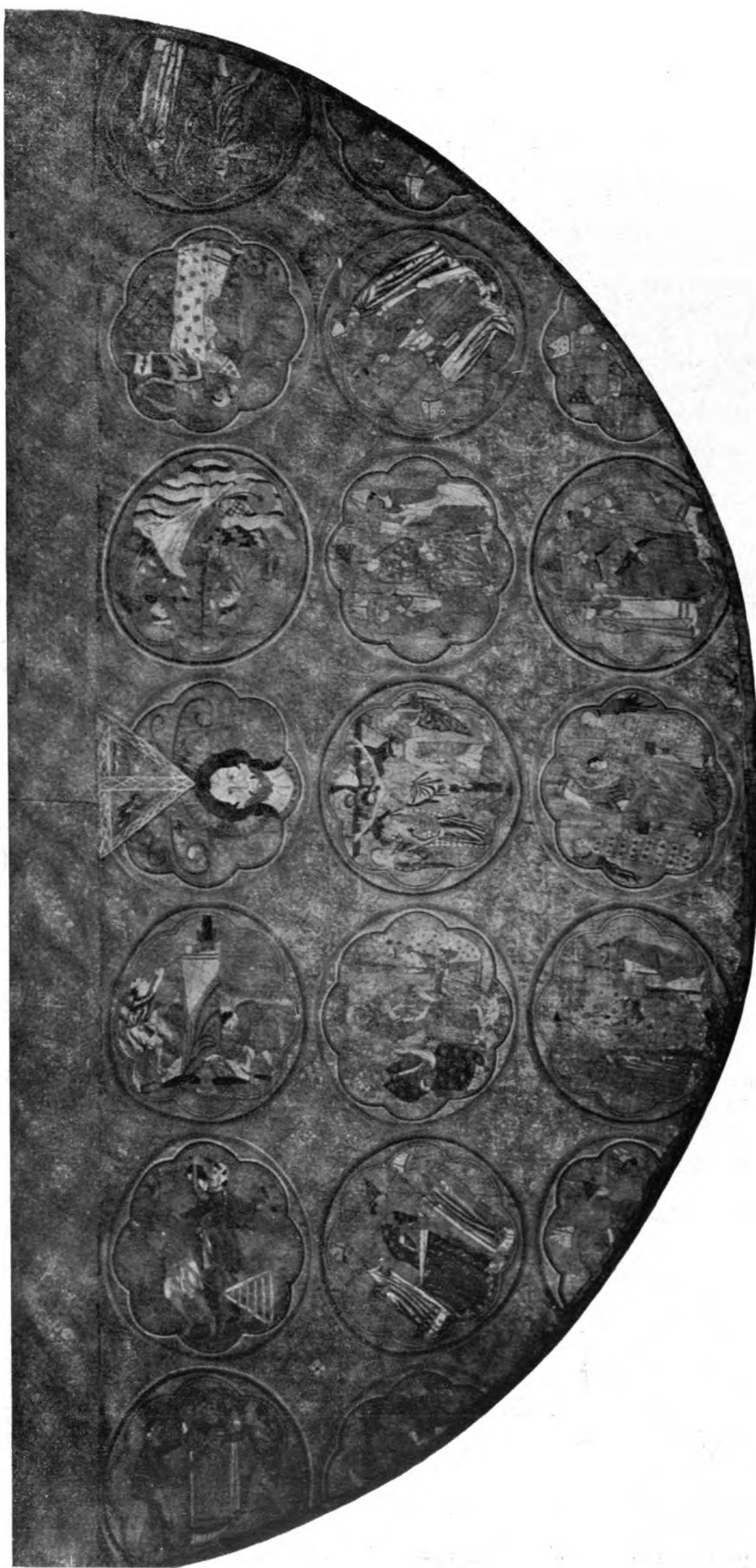
La perdita dell'oggetto meraviglioso è più grave di quanto si possa credere. A provarlo bastino i pochi cenni seguenti.

Il piviale fu mandato in dono da papa Nicolò IV con breve del 28 luglio 1288. Il pontefice che, com'è noto, aveva sortito i natali nell'umile paese di Lisciano, presso Ascoli, nel breve corso del suo pontificato, inviò doni cospicui alla città che egli considerava quale sua città natale e nel cui convento francescano aveva vissuto lungo tempo. Diverse chiese di Ascoli possiedono o ricordano ancora doni cospicui del vecchio generale dei frati Minori che salì alla cattedra di San Pietro appunto nel 1288. E la cattedrale, oltre ad altri doni del pontefice, conservava il piviale magnifico inviato al Capitolo per mezzo del francescano Lamberto di Ripatransone. Sapeva Nicolò di donare alla cattedrale un ornamento di grande valore, poichè raccomandava di conservarlo con ogni cura, proibendo espressamente al Capitolo di venderlo o di alienarlo comunque per nessuna maniera.[1]

Il piviale di broccato composto di fili d'oro, con varie figurazioni sacre e imagini di pontefici intessute di seta a colori, misura in larghezza m. 3.40 e m. 1.59 nella massima sua altezza.

Come appare dalla riproduzione, esso è diviso da 16 dischi interi e da altri 4 tagliati quasi a metà. Tra gli spazi lasciati dalle arcaiche figurazioni limitate entro i tondi erano arabeschi ingegnosamente segnati da perle che vennero tolte circa un secolo fa per pagare una taglia inflitta al Capitolo dal francese generale Rusca.

[1] Ottocento erano gli eletti del popolo, i cittadini cioè, dai 15 anni in su, il cui nome era scritto sul gran libro custodito gelosamente in luogo sacro. Essi erano scelti in numero proporzionale ne' diversi sestieri in cui la città era allora divisa.

[1] L'atto di donazione trovasi nei registri di Nicolò IV, pubblicati da M. E. Langlois, come nota il BERTAUX nel suo studio: *Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vanini*, in *Mélanges d'arch. e d'hist. publiées par l'École française de Rome* T. XVII.

Piviale donato dal pontefice Nicolo IV alla cattedrale d'Ascoli Piceno
(Fotografia Alinari)

Nei tre dischi di mezzo sono figurati: in quello più alto, sotto il cappuccio, la testa di Cristo, una figura con i grandi occhi alla maniera cosiddetta greca; in quello di mezzo la *Crocifissione* con le Marie desolate ai pie' della croce; in quello inferiore la Madonna col Bambino in trono e due angioli; negli altri dischi, imagini e storie importantissime di pontefici. Vedesi infatti, a sinistra rappresentata la Crocifissione di San Pietro, poi San Marcello papa seminudo e con la tiara in testa, trascinante un rastrello e due uomini che lo percuotono. Narra una leggenda che il santo si riducesse all'umile ufficio di stalliere nella sua chiesa trasformata in scuderia e che ivi miseramente finisse i suoi giorni. All'estremità è Sant'Alessandro percosso da due uomini. Nel lato destro sono raffigurati: San Clemente in abito pontificale e con una pietra al collo, in atto di essere gettato in mare; San Cornelio martirizzato dai carnefici e San Fabiano ucciso a colpi di frecce.

Sotto a queste rappresentazioni sono figurate le storie di sei dottori pontefici: San Silvestro, Sant'Ilario, San Leo, San Gregorio, San Lucio e Sant'Anastasio. Nei mezzi tondi: le imagini dei papi Innocenzo IV, Alessandro IV, Urbano IV e Clemente IV, predecessori di Nicolò nella cattedra di San Pietro, dal 1243 al 1271.

Da questi pochi cenni è facile argomentare il valore eccezionale dell'insigne lavoro perduto e la sua importanza straordinaria per l'iconografia dei papi e per la storia dell'arte.

Per debito di studioso debbo aggiungere che, secondo il Bertaux, il quale varie opere d'arte esistenti in Ascoli vide e dottamente illustrò nel citato suo articolo, il piviale (ch'egli crede ornato da artisti francesi) deve essere stato fatto per uno dei predecessori del pontefice ascolano, la qual cosa sembrerà certo evidente a chiunque consideri che esso fu mandato in dono da Nicolò IV pochi mesi dopo il suo avvento al trono.

Ascoli Piceno, 20 agosto 1902.

EGIDIO CALZINI.

ADOLFO VENTURI, *Direttore* – ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo.*

Roma — Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

LE RAPPRESENTAZIONI ALLEGORICHE DELLE ARTI LIBERALI

NEL MEDIO EVO E NEL RINASCIMENTO

(Continuazione. Vedi pag. 211 e segg.)

PROCEDENDO cronologicamente, c'imbattiamo adesso in un monumento funerario, ove, a differenza delle Virtù, quasi per eccezione troviamo le allegorie delle Arti. Nel gennaio 1343 veniva in Napoli a morte un monarca in cui parvero « mirabilmente congiunte tutte quelle virtù che rendono dolce ai sudditi, rispettabile agli stranieri e venerabile alla posterità il nome di un sovrano ». Nessun re fu sepolto mai con pompa maggiore: le moltitudini e i dotti concorsero a tributargli le onoranze supreme; le prime memori dei beneficj da lui prodigati, i secondi pieni di rammarico pel nobile ingegno ormai spento. Trascorso appena un mese dalla sua morte, la nipote Giovanna I, successagli sul trono di Napoli, volle onorarne la memoria con un grande sepolcro, ove si rendesse sensibile immagine delle sue molteplici virtù, e l'esecuzione ne affidò ai fratelli Pacio e Giovanni, marmorari da Firenze. Due anni dopo il sepolcro sorgeva in Santa Chiara, nel luogo medesimo che il defunto aveva in vita prescelto per riposare.[1]

Mosaico. — Seminario d'Ivrea
(Fotografia Mariani)

Il monumento vero e proprio è racchiuso in una specie di edicola formata da quattro enormi pilastri squisitamente lavorati, divisi in cinque scompartimenti e adorni di statuette, colonnine e pinnacoli. Su l'abaco poligono dei capitelli s'innalza l'arco ogivale tutto a trafori, compreso da un'acutissima cuspide a cimase triangolari incavate profondamente. Al punto di congiungimento

[1] S. FRASCHETTI, *Il mausoleo di Roberto d'Angiò*, in *Rivista d'Italia*, 15 ottobre 1900.

La Grammatica - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

delle due curve, che formano l'arco, è una mandorla sostenuta da due angiolini, ove appare il Cristo risorto, benedicente. Altre edicolette gotiche ed altre statuine trovansi al di sopra dei pilastri principali. Il monumento, racchiuso entro l'edicola, poggia al basso sopra pilastri allegorici con statue rappresentanti le Virtù. Esse sostengono il pesante sarcofago, nel mezzo del quale appare la figura di Roberto, cinto di regale corona, con un globo alzato nella manca, mentre con l'altra mano, adesso perduta, doveva reggere lo scettro. A lato, in altrettante piccole edicole gotiche, tempestate nel fondo di gigli d'oro e di croci di Gerusalemme, i sei parenti più prossimi di Roberto. Al di sopra del sarcofago due angioli, che hanno tirato una cortina, lasciano di nuovo vedere la figura del sovrano giacente nel calmo atteggiamento della morte. Sul fondo le fide ancelle del defunto, le discipline del Trivio e del Quadrivio, quasi poste a guardia del cadavere. Superiormente apresi un altro vano, ove per la terza volta appare la figura regale, assisa in faldistorio, in atteggiamento irato, di comando. Su di un ultimo ripiano, che corona il monumento, la Vergine col Bambino, circondata da San Francesco, da Santa Chiara e dai reali angioini genuflessi. Il Fraschetti giustamente ha notato come in tutta l'opera appaia manifesto un progressivo affinarsi e ingentilirsi dei marmi, dal rude gruppo mistico del tabernacolo alle delicate immagini allegoriche che sostengono l'arca.

Notevoli le rappresentazioni delle Arti, che vediam dietro al sovrano giacente, specialmente quando si pensi ch'esse sono contemporanee di quelle scolpite dagli scolari di Andrea nel campanile di Firenze. Quelle dure, manchevoli, rozzamente modellate: qui la ricerca della grazia e della bellezza, l'influsso del Rinascimento. La prima, a sinistra, figurata di profilo, con lo sguardo rivolto verso il defunto, è la Grammatica. Tiene nelle mani un libro aperto e sembra meditarne profondamente i concetti: i capelli finissimi le incorniciano l'ovale del volto e il manto le cade al fianco rompendosi in armoniche pieghe. Le sta a lato la Retorica, avvolta in un manto della stessa specie, ma più ampio. È rappresentata di faccia in atto di accennare con la destra a un rotulo spiegato, che tiene con l'altra mano. Chiude la serie del Trivio la Dialettica, col volto leggermente inclinato, tutta assorta ad enumerare sulle dita gli

argomenti delle sue disquisizioni. Inizia il Quadrivio la Geometria, recante una squadra nella sinistra alzata, mentre l'altra mano poggia sul petto. Il capo reclinato e i capelli ondulati, che le cadon sugli omeri, danno al suo volto un candore speciale. Una veste succinta disegna la snellezza del corpo. L'Astronomia, in ampio paludamento, sorregge con la sinistra un libro chiuso, e nella destra tiene una sfera, simbolo dell'arte sua. Ha gli occhi allungati e socchiusi. La Musica porta una corona sul capo, donde scendono a ciocche i capelli copiosi: tiene in una mano un rotulo spiegato: l'altra è chiusa e sollevata come per accompagnare il canto. Ultima viene l'Aritmetica, quasi di profilo, tenendo con la sinistra un fascio di verghe e la mano destra aperta come in atto di benedire. I capelli fini e copiosi dànno al suo volto una grazia soave, che fa vivo contrasto con la faccia rude del sovrano estinto, dai lineamenti austeri e rilevati.

La Dialettica - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

Le figure che Nicola aveva effigiate piene di grandiosità, come matrone pagane, hanno cominciato già ad umanizzarsi ed ingentilirsi: notasi qui una specie di transizione tra il vecchio ed il nuovo, tra l'arte religiosa anteriore, che ebbe di mira più il significato che la bellezza, e l'arte del Rinascimento, che dei soggetti sacri o tradizionali si servì invece per rappresentare il bello ed il vero.

Già abbiamo visto nei capitelli del Palazzo Ducale sostituita la figura di un protettore alle allegorie femminee delle Arti. Circa un secolo dopo, nel 1437, Luca della Robbia, incaricato di terminare l'opera iniziata da Giotto e condotta innanzi da Andrea, riprende lo stesso motivo, sebbene con maggiore ampiezza, nei cinque bassorilievi del campanile di Firenze, ove adombra le discipline del Trivio e Quadrivio in alcune scenette ispirate alla realtà della vita.[1] Nel primo esagono è una figura di vecchio, forse Donato o Prisciano, intento ad insegnare a due fanciulli; nel fondo apresi una porta, la quale significa che la Grammatica è il propileo di ogni scienza. In un altro esagono due sofisti che disputano calorosamente fra

[1] J. von SCHLOSSER, *Giusto's Fresken*, cit., pag. 50.

loro, con gesti pieni di vivacità, stanno a rappresentare la Dialettica. La Retorica, o meglio la Poesia considerata qual corollario di essa, è adombrata in Orfeo, il mitico cantore, il quale sta ascoltando estasiato i suoni del suo strumento, mentre d'attorno mansuefatti si affollano gli animali. La quarta scena rappresenta Euclide e Pitagora (l'Aritmetica e la Geometria), riccamente vestiti all'orientale, dei quali il primo ha una tavoletta fra mano, l'altro sembra contar sulle dita. L'ultimo esagono sembra giustamente allo Schlosser da togliersi dal novero delle opere di Luca a causa della manifesta inferiorità tecnica rispetto agli altri: vi è rappresentato Tubalcain in atto di percuotere l'incudine ed ascoltarne il suono.

Il tentativo iconografico di Luca, inteso ad adombrare in una scenetta ispirata alla realtà della vita le discipline del Trivio e Quadrivio, sarà posteriormente ripreso, ma con ben altra magnificenza, dal massimo ed ultimo degli artisti che considereremo, da Raffaello d'Urbino nella sua scuola d'Atene.

Ma dieci anni dopo i bassorilievi del Campanile fiorentino ritorna l'antico uso delle allegorie femminee nel tempio malatestiano di Rimini, il quale parve ai contemporanei, e sembra a noi, più che Dio magnificare la bellezza ed Isotta.[1] Tutto il ciclo didattico proprio dell'arte gotica compare con insolita magnificenza nei bassorilievi che adornano i pilastri delle cappelle laterali. Strano che si tornassero ad elaborare tali vieti motivi in un'epoca in cui la scolastica aveva cessato di regnare assoluta nelle scuole, cedendo il campo al rifiorire dell'antica filosofia! Del resto, il tempio è tutto una contradizione. Si innalza a gloria di Dio, come leggesi su di un pilastro della facciata, e nulla richiama la mente alle cose divine; si battezza col nome del santo d'Assisi e poi vi si bandisce ogni immagine o simbolo del rito, per sostituirvi le insegne e le effigie dei Malatesta. Dice Pio II nei suoi *Commentari:*[2] « Aedificavit tamen templum Arimini in honorem divi Francisci, verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quam infidelium daemonis adorantium templum esse videretur ». Il Pontefice umanista non avea torto nel

La Retorica - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

[1] CHARLES YRIARTE, *Rimini*. Paris, 1882, pag. 178 e seg.; 232 e seg.

[2] *Pii Secundi comm.*, lib. II, pagina 92. Roma, 1592. Cit. in YRIARTE, pag. 198.

significare questa amara lagnanza, poichè tutto ivi parla dei vittoriosi signori di Rimini, tutto richiama alle forme e allo spirito dell'antichità.

Le nostre Arti liberali trovansi nella cappella di San Gaudenzio, una delle più notevoli del tempio, in tanti scompartimenti di forma rettangolare racchiusi fra due pilastri scanalati e adorni nell'alto di un festone fantastico di fiori e frutta, che unisce un capitello all'altro. Il tempo ha dato al marmo il giallognolo dell'avorio, vi ha disteso la patina mirabile dell'antico, donde la leggenda che Sigismondo asportasse i bassorilievi da qualche tempio dell'Ellade quando ebbe ad andarvi per conto dei Veneziani. Le sette figure allegoriche hanno una medesima aria di famiglia. La Grammatica, avvolta in ampio paludamento, è rappresentata col volto leggermente piegato a destra in atto di porgere un libretto a un fantolino che le sta a lato, nel quale tiene amorosamente rivolto lo sguardo. La Dialettica sembra presiedere all'unione di due fanciulli, rappresentati forse in atto di passarsi un anello. Ha vesti più splendide, e una specie di velo, lanciato nell'aria come mosso dal vento, le incornicia la testa, ricca di capelli abbondanti. La Retorica è delle sette la figura meno attraente per una certa materialità dei suoi tratti: tiene la destra alzata in atto oratorio e con l'altra mano sorregge i lembi del manto ed un libro: due trecce di capelli le circondano il volto un po'rozzamente modellato. L'Aritmetica coperta da una veste meno sfarzosa, tiene spiegato un rotulo a sinistra con le mani fini e delicate. Meno bella è la Geometria, troppo obesa di volto, con la destra rivolta al cielo e la manca appoggiata alla vita. Splendida invece è la Musica, rappresentata di profilo con una specie di mandòla riccamente intarsiata nella destra e uno strumento a fiato nell'altra mano. Ha lo sguardo rivolto in alto in atteggiamento ispirato e le labbra dischiuse, quasi stesse accompagnando con la voce qualche melodia dolcissima. Indossa una tunica succinta e stretta da una cordicella al disotto del petto, e un manto riccamente orlato nei lembi, che si rompe al basso in pieghe razionali e ben rese. Non è possibile che la stessa mano abbia scolpito anche l'Astronomia, figura piuttosto tozza, munita dell'astrolabio e coperta d'un povero manto. Chiude il ciclo la Filosofia, bellissima.

L'Aritmetica - Rimini. Tempio Malatestiano.
(Fotografia Alinari)

loro, con gesti pieni di vivacità, stanno a rappresentare la Dialettica. La Retorica, o meglio la Poesia considerata qual corollario di essa, è adombrata in Orfeo, il mitico cantore, il quale sta ascoltando estasiato i suoni del suo strumento, mentre d'attorno mansuefatti si affollano gli animali. La quarta scena rappresenta Euclide e Pitagora (l'Aritmetica e la Geometria), riccamente vestiti all'orientale, dei quali il primo ha una tavoletta fra mano, l'altro sembra contar sulle dita. L'ultimo esagono sembra giustamente allo Schlosser da togliersi dal novero delle opere di Luca a causa della manifesta inferiorità tecnica rispetto agli altri: vi è rappresentato Tubalcain in atto di percuotere l'incudine ed ascoltarne il suono.

Il tentativo iconografico di Luca, inteso ad adombrare in una scenetta ispirata alla realtà della vita le discipline del Trivio e Quadrivio, sarà posteriormente ripreso, ma con ben altra magnificenza, dal massimo ed ultimo degli artisti che considereremo, da Raffaello d'Urbino nella sua scuola d'Atene.

Ma dieci anni dopo i bassorilievi del Campanile fiorentino ritorna l'antico uso delle allegorie femminee nel tempio malatestiano di Rimini, il quale parve ai contemporanei, e sembra a noi, più che Dio magnificare la bellezza ed Isotta.[1] Tutto il ciclo didattico proprio dell'arte gotica compare con insolita magnificenza nei bassorilievi che adornano i pilastri delle cappelle laterali. Strano che si tornassero ad elaborare tali vieti motivi in un'epoca in cui la scolastica aveva cessato di regnare assoluta nelle scuole, cedendo il campo al rifiorire dell'antica filosofia! Del resto, il tempio è tutto una contradizione. Si innalza a gloria di Dio, come leggesi su di un pilastro della facciata, e nulla richiama la mente alle cose divine; si battezza col nome del santo d'Assisi e poi vi si bandisce ogni immagine o simbolo del rito, per sostituirvi le insegne e le effigie dei Malatesta. Dice Pio II nei suoi *Commentari:*[2] « Aedificavit tamen templum Arimini in honorem divi Francisci, verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quam infidelium daemonis adorantium templum esse videretur ». Il Pontefice umanista non avea torto nel

La Retorica - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

[1] CHARLES YRIARTE, *Rimini*. Paris, 1882, pag. 178 e seg.; 232 e seg.

[2] *Pii Secundi comm.*, lib. II, pagina 92. Roma, 1592. Cit. in YRIARTE, pag. 198.

significare questa amara lagnanza, poichè tutto ivi parla dei vittoriosi signori di Rimini, tutto richiama alle forme e allo spirito dell'antichità.

Le nostre Arti liberali trovansi nella cappella di San Gaudenzio, una delle più notevoli del tempio, in tanti scompartimenti di forma rettangolare racchiusi fra due pilastri scanalati e adorni nell'alto di un festone fantastico di fiori e frutta, che unisce un capitello all'altro. Il tempo ha dato al marmo il giallognolo dell'avorio, vi ha disteso la patina mirabile dell'antico, donde la leggenda che Sigismondo asportasse i bassorilievi da qualche tempio dell'Ellade quando ebbe ad andarvi per conto dei Veneziani. Le sette figure allegoriche hanno una medesima aria di famiglia. La Grammatica, avvolta in ampio paludamento, è rappresentata col volto leggermente piegato a destra in atto di porgere un libretto a un fantolino che le sta a lato, nel quale tiene amorosamente rivolto lo sguardo. La Dialettica sembra presiedere all'unione di due fanciulli, rappresentati forse in atto di passarsi un anello. Ha vesti più splendide, e una specie di velo, lanciato nell'aria come mosso dal vento, le incornicia la testa, ricca di capelli abbondanti. La Retorica è delle sette la figura meno attraente per una certa materialità dei suoi tratti: tiene la destra alzata in atto oratorio e con l'altra mano sorregge i lembi del manto ed un libro: due trecce di capelli le circondano il volto un po' rozzamente modellato. L'Aritmetica coperta da una veste meno sfarzosa, tiene spiegato un rotulo a sinistra con le mani fini e delicate. Meno bella è la Geometria, troppo obesa di volto, con la destra rivolta al cielo e la manca appoggiata alla vita. Splendida invece è la Musica, rappresentata di profilo con una specie di mandòla riccamente intarsiata nella destra e uno strumento a fiato nell'altra mano. Ha lo sguardo rivolto in alto in atteggiamento ispirato e le labbra dischiuse, quasi stesse accompagnando con la voce qualche melodia dolcissima. Indossa una tunica succinta e stretta da una cordicella al disotto del petto, e un manto riccamente orlato nei lembi, che si rompe al basso in pieghe razionali e ben rese. Non è possibile che la stessa mano abbia scolpito anche l'Astronomia, figura piuttosto tozza, munita dell'astrolabio e coperta d'un povero manto. Chiude il ciclo la Filosofia, bellissima.

L'Aritmetica - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

La Geometria - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

Essa sembra intenta ad affrettarsi verso qualche luogo, e le vesti ora aderenti alle forme corporee, ora ondeggianti nell'aria le dànno una grazia tutta speciale. I capelli raccolti in lunghe treccie serpentine la fan somigliare ad una Medusa. Sì palese è l'imitazione dell'antico in questa figura, da farla credere, se non la trovassimo assieme alle altre introdotta a svolgere plasticamente il concetto didattico del sapere, piuttosto che la Filosofia, una qualche dea od eroina dell'Olimpo pagano: che so? una Dafne inseguita dal dio. L'artista non segnò l'opera sua, e quindi una attribuzione sicura a questi bassorilievi non possiamo darla. Nondimeno delle tante ipotesi fatte è da accettare quella dell'Yriarte, il quale, notando una straordinaria somiglianza stilistica fra queste sculture e quelle della facciata di San Bernardino a Perugia, opera di Agostino di Antonio di Duccio Fiorentino, non esita ad attribuirle al medesimo autore.

Le ultime rappresentazioni plastiche delle discipline liberali le troviamo in San Pietro ad ornamento di un monumento sepolcrale, fuso in bronzo nel 1493 da uno degli artefici più insigni del secolo XV, Antonio del Pollajolo. Sopra ad uno zoccolo ricoperto da una ricca coltre vedesi disteso il potefice Sisto IV, vestito degli abiti pontificali, con le mani congiunte e il capo appoggiato su due cuscini. Attorno a lui l'artefice effigiò a bassorilievo le mistiche allegorie delle Virtù, e quattro volte lo stemma gentilizio dei Della Rovere sorretto da graziosi genietti. La grossa scanalatura che gira all'intorno è divisa in dieci scompartimenti in ciascuno de' quali vedesi una figura muliebre.

La Grammatica e la Retorica sono rappresentate sul lato minore del monumento, ai piedi del pontefice, quasi allo stesso modo, sedenti e ignude nella parte superiore del corpo, coi capelli divisi nel mezzo in due strisce e lievemente arricciati. La Grammatica ha come suo attributo dei libri e sta ammaestrando due scolaretti, mentre la Dialettica con la destra tiene aperto un libro sopra ad uno scanno, ed è munita nella sinistra dell'emblematico castagno dei Della Rovere. Vien poi la Retorica, rappresentata di faccia: le sopracciglie un poco inarcate, la fronte prominente, gli zigomi rilevati, le pupille fisse dinanzi a sè le dànno una

espressione di severità, la quale contrasta con la dolcezza delle altre sorelle. In una mano tiene un ramoscello di quercia, e con l'altra trattiene uno scorpione posato sopra ad un tavolino. È vestita di una tunica finissima aderente al corpo, rotta in mille pieghe, quasi fosse di seta, e serrata alla vita con una cintura. L'Astrologia, seduta al pari delle precedenti discipline ai piedi di una specie d'inginocchiatoio, è rappresentata in atteggiamento estatico, con lo sguardo rivolto al cielo: nella sinistra tiene un globo e con la destra sembra fissarne un punto. Del volto dell'Aritmetica si scorge solo il profilo purissimo, essendo ella voltata indietro, intenta a scrivere cifre sopra ad una lavagna. La Geometria, la quale vien dietro alle figure della Filosofia e della Teologia, sta prendendo misure con un compasso e siede sopra un ricco basamento, ornato di un bassorilievo raffigurante un mostro marino, che tiene fra le braccia una donna. La Musica è una delle rappresentanze più indovinate: è intenta a suonare l'organo e parecchi strumenti giacciono per terra alla rinfusa, fra i quali una chitarra, un mandolino e dei cembali. Dall'altra parte del bassorilievo, un angiolo provvisto di grandi ali avanzasi furtivamente verso l'organo e ne pigia il mantice. Chiude la serie la Prospettiva, introdotta per la prima volta dal Pollajolo nel novero delle discipline liberali, forse per alludere ai tentativi di Melozzo e all'eccellenza relativa raggiunta allora in quest'arte.

Riguardo a questo monumento il Müntz, facendo sua l'opinione del Perkins, nota come le figure delle Virtù e delle Arti liberali si contraddistinguano per un manierismo esagerato e violento, difetto del resto, egli dice, peculiare al Pollajolo, artefice privo di immaginazione, il quale credette cosa indegna piegarsi alle norme del senso comune e preferì invece darsi alla stramberia e alla incoerenza. « Les Vertus sont, au jugement de Perkins, très vicieuses, au point de vue de l'art, s'entend, et les Arts libéraux ne sont libéraux que dans l'exagération de leurs gestes et la violence de leurs mouvements. C'est, ajoute le savant historien de la sculpture italienne, l'abandon complet de toutes les traditions de l'École toscane, et tout y concourt pour justifier l'épithète de Bernin du Quattrocento donnée à

La Musica - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

L'Astronomia - Rimini. Tempio Malatestiano
(Fotografia Alinari)

Pollajolo. En regard de ces critiques, trop fondées — aggiunge il Müntz — il convient de signaler la rare perfection de la fonte et la beauté de la patine ».[1] Ora questo giudizio ci sembra troppo severo. Nelle figure delle Arti anche noi notiamo talora una grazia soverchia, che degenera nell'affettazione, dei tratti che tradiscono l'opera dell'orafo anzichè dello scultore, una certa mancanza di stile nell' altorilievo, ma dove mai è la violenza? Le sette donne hanno invece i volti dolcissimi, stan mollemente adagiate in attitudine di riposo, come conviensi al carattere funerario del monumento. Non più le maestose regine dell'arte scolastica dal volto severo e imperioso, ma giovinette sottili, appena ricoperte dai veli, talora quasi completamente ignude. Chi riconoscerebbe la Teologia in quella civettuola figura, munita dell'arco e del turcasso, quasi una Diana cacciatrice, che sosti un istante per prendere novella lena? Quale artefice anteriore avrebbe osato rappresentare nel basamento su cui siede la Geometria i sensuali abbracciamenti di un mostro marino con una donna ignuda?

Se riandiamo adesso un momento il cammino percorso[2] non possiam fare a meno di notare un graduale emanciparsi dell'arte dalle forme primitive ieratiche, ancor sotto l'influsso

[1] E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance - L'âge d'or*, Paris, 1891, pag. 509.

[2] Avanti di passare alle opere di pittura diamo notizie di tre opere in tarsia con le rappresentazioni delle Arti Liberali:

I. Francesco di Giovanni di Matteo da Firenze, detto comunemente il Francione, le rappresentò nella spalliera della sedia ove avevano a sedere il capitano e i magistrati della città di Pisa, e sei di queste figure si possono vedere ancora nei postergali delle panche addosso alle pareti laterali del Duomo.

(Vedi SUPINO, *I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella primaziale di Pisa*, in *Archivio Storico dell'Arte*, anno VI, fasc. III, pag. 27).

II. Sono d'ignoto autore le medesime allegorie che ornano il piccolo gabinetto da lavoro del duca d'Urbino, attiguo alla Biblioteca.

(Vedi *Jahrbuch der K. P. K.*, 1886, fasc. III, n. IV).

III. Una figurazione mutila delle Arti, giacchè manca una disciplina del quadrivio, è pure ad Urbino nella splendida porta del palazzo ducale (V. pag. 279).

(Vedi W. BODE, *Die Ausbeute aus den Magazinen der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin*, pag. 11).

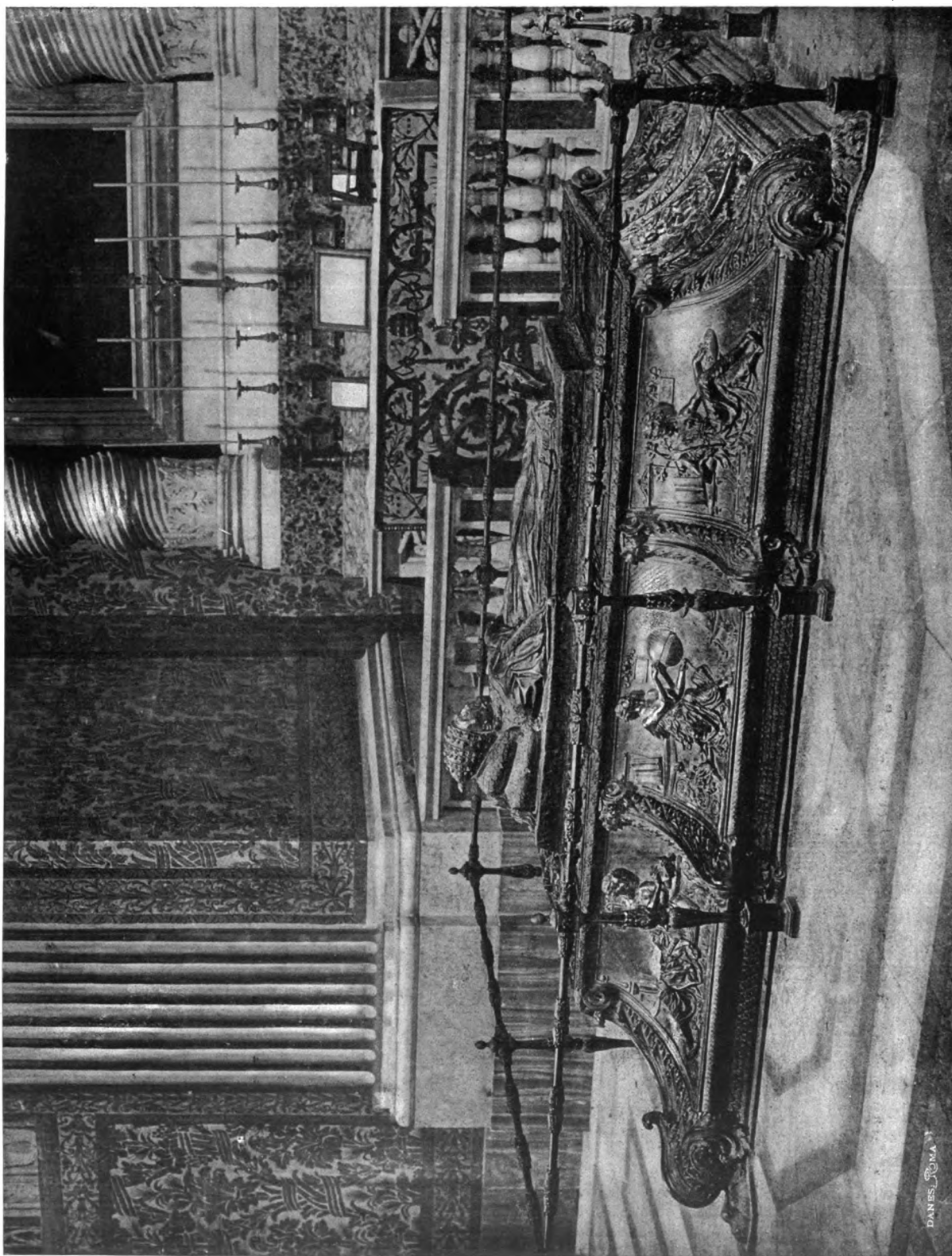
del pensiero medievale. Via via che l'umanesimo si afferma vittorioso, le figure si spogliano della loro rigidità, perdendo ciò che ancor hanno di arcaico, le forme si affinano, si ingentiliscono sino a rivaleggiare coi capolavori insigni dell'arte antica. Duccio ed il Pollajolo alla sommità della catena, a cui dall'altra banda fa capo Nicola Pisano, hanno espresso nelle loro sculture tuttociò che loro era dato poter esprimere. La pietra ed il bronzo non offrivano all'artista gli aiuti che il pittore invece potrà trarre, come vedremo, dalla serie infinita dei colori e dalla varia disposizione dei piani: bronzo e pietra rendevano quindi impossibile in questo ramo dell'arte i concepimenti geniali, che attuarono poi Sandro Botticelli e Raffaello d'Urbino.

La Filosofia - Rimini. Tempio Malatestiano

(Fotografia Alinari)

V.

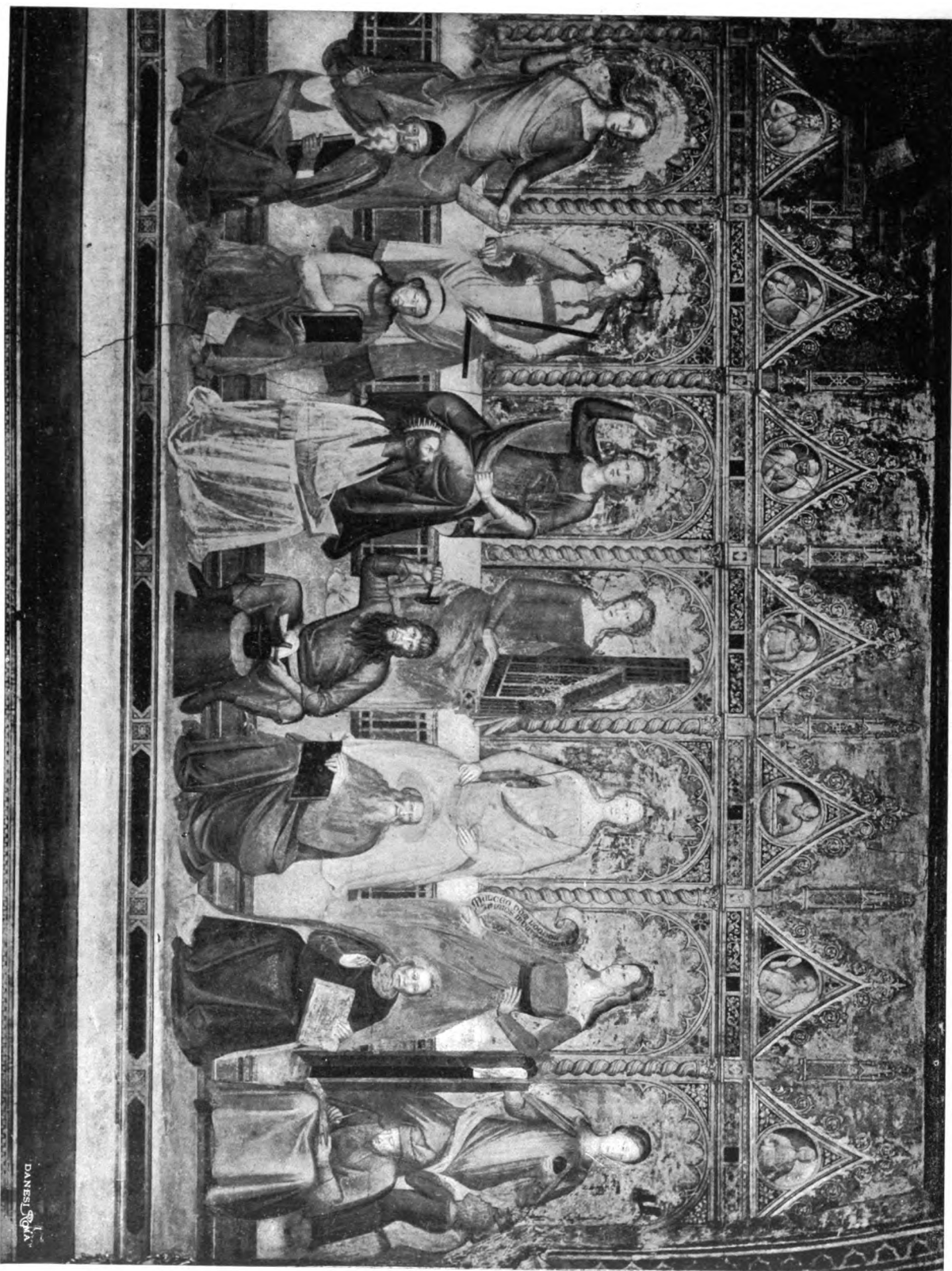
Questa nuova serie di rappresentazioni delle Arti Liberali s'inizia con un frammento di mosaico incastrato adesso nel muro del seminario d'Ivrea (V. pag. 269). Nota il Müntz,[1] il quale ne dà una breve notizia nei suoi *Études iconographiques sur le moyen-âge*, come dopo il Mille, e più specialmente nel XII secolo i pavimenti a mosaico prendessero uno sviluppo considerevole e come le rappresentazioni ne fossero, quanto al soggetto, ispirate in generale al mondo religioso e profano, o semplicemente composte con elementi fantastici. Del resto, anche i motivi allegorici e morali dovettero essere tutt'altro che lasciati da parte, atti com'erano per la loro stessa chiarezza (si noti poi, che quasi sempre sotto od a lato della figura allegorica sta scritto a grandi caratteri ciò che essa rappresenta) ad avere un benefico influsso sugli animi dei credenti. In un curiosissimo mosaico a Cremona, evidentemente ispirato dalla *Psychomachia* di Prudenzio, quattro donne, la Crudeltà, l'Empietà, la Discordia e la Fede, si combattono a sangue. A Pavia un litostroto della Cattedrale mostra la Discordia atterrata e vinta dalla Fede, mentre a Vercelli un medesimo duello avviene fra

[1] E. Müntz, *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge*, Paris, 1887, pag. 23. Cfr. *Ann. Arch.*, t. XV, pag. 227.

Antonio del Pollajolo: Sepolcro di Sisto IV. - Roma. Basilica di San Pietro
(Fotografia Anderson)

la Follía e la Fellonía. Più frequenti sono le rappresentazioni delle Virtù, le quali, ad esempio, vedonsi effigiate nella chiesa di San Benedetto di Polirone, presso Mantova, frammischiate a quegli animali fantastici descritti dai Bestiarj dell'età di mezzo.

Il frammento Eporediense delle sette Arti, probabilmente parte del pavimento della stessa cattedrale d'Ivrea, per evidenti relazioni di fattura si riannoda a questi mosaici di Vercelli, di Cremona, di Modena, di Reggio Emilia e di Novara, per citare i principali. Esso misura circa due metri di lunghezza sopra uno d'altezza. Le figure sono eseguite a contorni neri sopra fondo bianco, e pei manti e i contorni delle vesti sono state adoperate pietruzze rossiccie. La composizione comincia a sinistra con la figura della Grammatica, della quale sventuratamente nulla più rimane se non il braccio sinistro che reggeva un libro aperto, in cui veggonsi delineate varie lettere; altre lettere stanno sul banco dove la Grammatica era seduta, tra le quali maggiormente visibili dei P e degli M. La Filosofia, che segue, prende con la destra il libro della Grammatica. È seduta, vestita di tunica, e porta la corona sulla testa. Nella mano manca tiene un libro, ove pur sono raffigurate parole, le quali non offrono senso continuato, solo vi si distingue chiaramente OMO. Essa mostra codesto libro alla Dialettica, che le sta a lato a testa ignuda, e coll'indice della mano destra addita la parola T$\overset{V}{R}$V, mentre tien la sinistra appoggiata sopra un libro e una tavoletta. Segue la Geometria, la quale siede placida, stringendo nella destra un lungo bastone, e quindi l'Aritmetica, che doveva aver fra le mani non sapremmo quale oggetto, oggi scomparso per la perdita parziale del mosaico a questo punto.

Porta intarsiata del secolo xvi. - Urbino. Palazzo Ducale
(Fotografia Alinari)

Non meno interessanti a studiarsi, per l'antichità loro, dovrebbero essere le rappresentazioni delle Arti, le quali ornano il piviale rinvenuto anni fa in Viterbo quando fu scoper-

Firenze. Chiostro di Santa Maria Novella. — Cappellone degli Spagnuoli (Dettaglio)
(Fotografia Alinari)

V QVEM PSALLENTEM
THALAMIS QVEM MA
TE CAMENA
P rogenitum phibent copula sa-
cra deum
Semina q arcanis stringens pu-
gnantia uinclis
C omplexuq sacro dissona nex
foues
Naq elementa ligas uicibus
mundumq maritas
A tq auram mentis corporib socias
F oedere complacito sub quo natura iugatur
S exus concilians & sub amore fidem
O hymenee decens cypridis q maxima cura es
H inc tibi nam flagrans ore cupido micat
S eu tibi quod bachus pater est placuisse choreas
C antare ad thalamos. seu genitricis habes
C ingere uernificis florentia limina sertis
S eu consanguineo gratia trina dedit
C onubium diuum componens calliopea
C arminis auspicio te pbat annuere

Vm crebrius istos hymenei uersiculos nescio qd inopi-
nuum intactumq moliens cano respersum capillis albica-
tibus uerticem incrementisq lustralib decuriatum nu-
gales ineptias aggarrire non perferens Martianus interuenit dicens
Quid istud est mi pater qd non dum uulgata materie cantare
deproperas & ritu tuscanti antistitis pruisq fores aditumq re-
ferens gygnologisis. Qn potius edoce quid apportes. & quor-
sum praedicta sonuerint reuelato. Ne tu me desipis admodum.

Le Arti Liberali
Venezia. Biblioteca di San Marco. — Ms. Marc. lat., cl. XIV, n. 35 — Foglio iniziale
(Fotografia Filippi)

La Grammatica
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 24v. - (Fot. Filippi)

chiata la tomba di Clemente IV. In fretta ne venne fatta eseguire una fotografia troppo malamente riuscita per permettere un qualsiasi apprezzamento sicuro; poi il piviale e gli altri arredi sacri del pontefice defunto furono subito rimessi sotterra per tema di sacrilegio.[1]

Constatata l'importanza di queste rappresentazioni, e formulato l'augurio che il paludamento di papa Clemente torni per sempre alla luce, rechiamoci in Santa Maria Novella, nella sala capitolare del vecchio chiostro, ad ammirare l'affresco di sinistra, il quale simboleggia, com'è noto, la *Vita contemplativa* della Chiesa, a gloria del massimo luminare della scolastica, San Tommaso d'Aquino.[2] Egli troneggia nel mezzo ed ha fra le mani un libro aperto alle parole di Salomone: « Optavi et datus est... »; è assiso sopra una ricca cattedra ornata di colonnine ritorte e di pinnacoli, e gli stanno a lato dieci figure virili: i quattro evangelisti e i compilatori dei libri sacri a cui fece un commento. In alto, le sette Virtù volano leggiadramente per l'aria a guisa di angioletti. Ai piedi di San Tommaso gli eretici Sabellio, Averroè ed Ario. La parte inferiore dell'affresco può dividersi in due zone simmetriche. Dal centro, precisamente sotto la figura dell'eretico posto ai piedi di San Tommaso, partono due bracci corali, ognuno dei quali è composto di sette scanni. Vi seggono quattordici figure femminee con sotto i loro diversi protettori, delle quali le sette a sinistra hanno formato il tormento dei critici d'arte dal Vasari ai nostri giorni, mentre nelle sette di destra tutti concordi ravvisano le discipline del Trivio e Quadrivio.

Le sette donne allegoriche si distinguono per la finezza dei lineamenti. Il Burckhardt lo ha notato nel *Cicerone:* « Les Arts, tels qu'ils sont rangés dans la Chapelle des Espagnols, nous laisseraient indifférents, n'était la suavité des têtes ». Gli occhi piccoli, a mandorla, come usavano farli i *primitivi* della scuola senese, si aprono sotto alle sopracciglia appena

[1] Una insufficiente riproduzione del piviale fu data ne *L'Arte*, anno 1899, pag. 283.

[2] HERMANN HETTNER, *Italienische Studien*, pag. 110 e seg. Braunschweig, 1879.

segnate, e i capelli, ora ravviati, ora cadenti a ciocche sugli omeri, son sostenuti da fibule e ornati di catenelle e diademi. Modeste ne sono le vesti; talora indossano solo una tunichella stretta alla vita mediante una cintura, altre volte anche un manto su questa, che si sfalda in pieghe artificiose e convenzionali. Apre la serie a destra la Grammatica con lo sguardo rivolto verso tre fanciulli, che la stanno ad ascoltare con reverente attenzione. In una mano tiene un oggetto rotondo, forse un pomo, e coll'altra sorregge una porta, alla quale può attribuirsi lo stesso significato di quella già notata nel bassorilievo di Luca. Vien poi la Retorica, piegata per tre quarti a sinistra, col braccio appoggiato al fianco in atteggiamento naturalissimo, tenendo svolto dinanzi un cartello con la scritta: « mulceo dum loquor, vario vestita colore ». La Dialettica, seduta di faccia, tien sollevato con la sinistra un ramoscello e con la destra regge un serpe, che cerca rifugio tra le pieghe della sua veste. La Musica inizia il quadrivio, e, in atto di raccoglimento, col corpo piegato verso l'ultima disciplina del trivio, sembra ascoltare i suoni che va traendo da un organo portatile, simile ad una piccola cattedrale. L'Astronomia porta in capo una ricca corona, forse per significare la superiorità di tal disciplina sulle altre: ha nella destra l'astrolabio, con l'altra mano indica il cielo. Segue la Geometria, rappresentata quasi perfettamente di profilo e munita della squadra e del compasso. Ultima l'Aritmetica, con l'abbaco nella destra e la sinistra mano alzata in atto di computare. Ai piedi delle sette figure allegoriche trovansi Prisciano, Cicerone, Aristotile, Tubalcain, Tolomeo, Euclide e Pitagora, rappresentati in un atteggiamento, che rende immagine dell'Arte ch'essi proteggono.

La Dialettica
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 46v. - (Fot. Filippi)

L'effetto d'insieme è grandioso. Mancano, è vero, in quest'affresco i contrasti e la ricerca del drammatico, di cui si compiacquero i pittori dell'età di Giotto e dei Lorenzetti nelle grandi loro composizioni ispirate a soggetti sacri tradizionali o alla vita civile del Comune, ma d'altra parte si ha una esposizione serena della *Vita contemplativa*, lontana dai rumori del mondo e dalle paure dell'ignoto, fatta probabilmente allo scopo di allettare i religiosi del

La Grammatica
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 24v. - (Fot. Filippi)

chiata la tomba di Clemente IV. In fretta ne venne fatta eseguire una fotografia troppo malamente riuscita per permettere un qualsiasi apprezzamento sicuro; poi il piviale e gli altri arredi sacri del pontefice defunto furono subito rimessi sotterra per tema di sacrilegio.[1]

Constatata l'importanza di queste rappresentazioni, e formulato l'augurio che il paludamento di papa Clemente torni per sempre alla luce, rechiamoci in Santa Maria Novella, nella sala capitolare del vecchio chiostro, ad ammirare l'affresco di sinistra, il quale simboleggia, com'è noto, la *Vita contemplativa* della Chiesa, a gloria del massimo luminare della scolastica, San Tommaso d'Aquino.[2] Egli troneggia nel mezzo ed ha fra le mani un libro aperto alle parole di Salomone: « Optavi et datus est... »; è assiso sopra una ricca cattedra ornata di colonnine ritorte e di pinnacoli, e gli stanno a lato dieci figure virili: i quattro evangelisti e i compilatori dei libri sacri a cui fece un commento. In alto, le sette Virtù volano leggiadramente per l'aria a guisa di angioletti. Ai piedi di San Tommaso gli eretici Sabellio, Averroè ed Ario. La parte inferiore dell'affresco può dividersi in due zone simmetriche. Dal centro, precisamente sotto la figura dell'eretico posto ai piedi di San Tommaso, partono due bracci corali, ognuno dei quali è composto di sette scanni. Vi seggono quattordici figure femminee con sotto i loro diversi protettori, delle quali le sette a sinistra hanno formato il tormento dei critici d'arte dal Vasari ai nostri giorni, mentre nelle sette di destra tutti concordi ravvisano le discipline del Trivio e Quadrivio.

Le sette donne allegoriche si distinguono per la finezza dei lineamenti. Il Burckhardt lo ha notato nel *Cicerone:* « Les Arts, tels qu'ils sont rangés dans la Chapelle des Espagnols, nous laisseraient indifférents, n'était la suavité des têtes ». Gli occhi piccoli, a mandorla, come usavano farli i *primitivi* della scuola senese, si aprono sotto alle sopracciglia appena

[1] Una insufficiente riproduzione del piviale fu data ne *L'Arte,* anno 1899, pag. 283.

[2] HERMANN HETTNER, *Italienische Studien,* pag. 110 e seg. Braunschweig, 1879.

segnate, e i capelli, ora ravviati, ora cadenti a ciocche sugli omeri, son sostenuti da fibule e ornati di catenelle e diademi. Modeste ne sono le vesti; talora indossano solo una tunichella stretta alla vita mediante una cintura, altre volte anche un manto su questa, che si sfalda in pieghe artificiose e convenzionali. Apre la serie a destra la Grammatica con lo sguardo rivolto verso tre fanciulli, che la stanno ad ascoltare con reverente attenzione. In una mano tiene un oggetto rotondo, forse un pomo, e coll'altra sorregge una porta, alla quale può attribuirsi lo stesso significato di quella già notata nel bassorilievo di Luca. Vien poi la Retorica, piegata per tre quarti a sinistra, col braccio appoggiato al fianco in atteggiamento naturalissimo, tenendo svolto dinanzi un cartello con la scritta: « mulceo dum loquor, vario vestita colore ». La Dialettica, seduta di faccia, tien sollevato con la sinistra un ramoscello e con la destra regge un serpe, che cerca rifugio tra le pieghe della sua veste. La Musica inizia il quadrivio, e, in atto di raccoglimento, col corpo piegato verso l'ultima disciplina del trivio, sembra ascoltare i suoni che va traendo da un organo portatile, simile ad una piccola cattedrale. L'Astronomia porta in capo una ricca corona, forse per significare la superiorità di tal disciplina sulle altre: ha nella destra l'astrolabio, con l'altra mano indica il cielo. Segue la Geometria, rappresentata quasi perfettamente di profilo e munita della squadra e del compasso. Ultima l'Aritmetica, con l'abbaco nella destra e la sinistra mano alzata in atto di computare. Ai piedi delle sette figure allegoriche trovansi Prisciano, Cicerone, Aristotile, Tubalcain, Tolomeo, Euclide e Pitagora, rappresentati in un atteggiamento, che rende immagine dell'Arte ch'essi proteggono.

La Dialettica
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 46v. - (Fot. Filippi)

L'effetto d'insieme è grandioso. Mancano, è vero, in quest'affresco i contrasti e la ricerca del drammatico, di cui si compiacquero i pittori dell'età di Giotto e dei Lorenzetti nelle grandi loro composizioni ispirate a soggetti sacri tradizionali o alla vita civile del Comune, ma d'altra parte si ha una esposizione serena della *Vita contemplativa*, lontana dai rumori del mondo e dalle paure dell'ignoto, fatta probabilmente allo scopo di allettare i religiosi del

La Retorica
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 66v. — (Fot. Filippi)

monastero al raccoglimento, agli studj, alla meditazione. Niente turba la serenità della scena, e persino l'eretico ai piedi del santo, che nell'affresco di Filippino, come vedremo, si sta mordendo rabbiosamente la mano e giace a terra a guisa di un uomo affranto dal dolore, qui è rappresentato seduto e guarda tranquillamente dinanzi a sè, non mostrando di assistere con rincrescimento alla glorificazione di colui che lo vinse. La stessa calma notasi nelle figure delle sette rappresentanti del Trivio e del Quadrivio. L'artista è riuscito a renderne la bellezza, ma non ha saputo infondere in esse la parvenza della vita: sono fredde e impassibili al pari di quelle effigiate nelle cattedrali gotiche. Gli attributi, i gesti significativi, co' quali si è cercato supplire alla mancanza di una vita reale concorrono, è vero, all'effetto d'insieme, ma non riescono a dare anima alle figure considerate partitamente. È sempre la tradizione che domina: le sette regine ancora non sono scese dal loro eccelso piedistallo.[1]

Grande analogia coll'affresco di Santa Maria Novella doveva presentare l'altro famoso della cappella Cortellieri, eseguito nella seconda metà del XIV secolo da Giusto fiorentino agli Eremitani di Pa-

[1] Rassomigliano alle figure delle Arti Liberali del Cappellone fiorentino quelle effigiate in un cassone posseduto dal signor Wittgenstein nella sua collezione di Vienna. Strano che un pittore del quattrocento, alla qual epoca certamente l'opera deve attribuirsi, si appagasse di attenersi così servilmente all'antico modello, persino nei particolari! In quanto all'autore, nel *Bilderschatz* di Reber e Bayersdorffer (n. 853), con quanto fondamento non sappiamo, si pronunzia il nome di Andrea del Castagno. Julius von Schlosser, nel suo studio su Giusto, più prudente, si tiene sulle generali, attribuendo l'opera a un artista fiorentino del principio del secolo XVI. Werner Weisbach recentemente in una splendida opera su Francesco Pesellino (Berlino, 1901, pag. 90), basandosi su certe caratteristiche tecniche, crede scorgervi la mano del Pesellino medesimo, e alla tavola XVII dell'opera sua vedesi riccamente riprodotto il cassone.

Nel fregio che circonda, a guisa di cornice, il celebre affresco senese relativo al buon e cattivo Governo scorgonsi tuttavia le figure muliebri delle Arti.

Un'altra rappresentazione delle Arti Liberali da attribuirsi, secondo alcuni, ad artista italiano vedesi nelle pitture scoperte al Puy-en-Velay. Se ne parla a lungo negli *Annal. Arch.* t. X, pag. 22, e nella *Gazette des Beaux-Arts*, a. 1887, pag. 109.

dova.[1] Sventuratamente, circa il 1610, la cappella subì un notevole restauro, che ne alterò la fisionomia e fece andare in malora quasi tutta l'opera pittorica. Solo ai giorni nostri vennero scoperte sotto l'intonaco alcune parti delle figure inferiori, anche esse già scomparse sotto l'impostatura della volta costruita nel secolo XVII. Di ciò che rappresentavan gli affreschi siamo informati dal Michiel, dal Savonarola, dallo Scardeone e dal Vasari, il quale ultimo ne parla a proposito di Vittor Carpaccio. Ma i loro non sono che fugaci accenni: una descrizione diffusa ci è invece conservata nelle scritture di Hartmann Schedel, norimberghese, autore della celebre *Cronaca del mondo*, venuto per motivi di studio in Italia e laureatosi a Padova nel 1466. Il von Schlosser la riporta in appendice al suo studio su Giusto, integralmente.

L'Aritmetica
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 115 v. - (Fot. Filippi)

Nella parete di destra era rappresentata la Filosofia, e dintorno i suoi più insigni cultori: sotto, le Arti Liberali e, secondo il solito, le figure dei loro maggiori rappresentanti. Nella parete di sinistra la Teologia, maestosa figura muliebre, in mezzo a santi e a profeti, e le allegorie dei Vizj e delle Virtù. Nei due basamenti poi i varî santi protettori dell'ordine Agostiniano e l'arabo Averroè. Il von Schlosser crede che l'artista abbia per questi affreschi tratto ispirazione da miniature di codici, uniformandosi ad un uso frequente di propaganda artistica nel medio-evo, e precisamente dai fogli miniati della collezione Ambras, adesso nel museo Imperiale di Vienna, e da quelli Magliabechiani, posti in appendice a un poema panegirico dedicato a re Roberto di Napoli.[2] L'ipotesi è ingegnosa ma non sostenibile, e chi l'ha emessa si è lasciato soverchiamente trasportare dall'entusiasmo, riconoscendo nelle miniature dei due codici, le quali, mediocrissime, a mala pena devono riprodurre l'insieme dell'opera di Giusto, la maniera dei grandi maestri di Santa Maria Novella e del Camposanto Pisano. L'artista del codice di Ambras rivela nell'opera sua povertà di concepimento e assoluta insipienza della tecnica:

[1] Vedi J. von SCHLOSSER, *Giusto's Fresken*, cit.

[2] A. D'ANCONA, *Studi sulla letteratura italiana nei primi secoli*, Ancona, 1884; vedi lo studio su Convenevole da Prato, pag. 141, nota.

i volti sono privi di ogni bellezza, le proporzioni manchevoli, i drappeggiamenti convenzionali e mal resi, le mosse troppo significative e ricercate, in una parola siamo ben lungi dal fare largo e solenne dei grandi maestri precursori del Rinascimento. A noi sembra che il legame tra gli affreschi e le miniature sia di ben altra natura, e tutt'al più in queste ultime possa riconoscersi una copia mediocre dell'insigne affresco. Giusto ha elaborato, è vero, elementi tradizionali e comuni a tutta l'età medioevale, ma è ciò sufficiente a togliergli ogni pregio d'inventiva? Alcune opere sue, ispirate alla scuola pittorica veronese, non possono forse sostenere il paragone con quelle di Altichiero e di Jacopo d'Avanzi, che ne furono gli antesignani? Se Giusto ha copiato, egli ha copiato sè stesso, come prova la recente scoperta di Adolfo Venturi di un codicetto delle Virtù e delle Arti Liberali, con studî e abozzi per una cronaca figurata.[1] Abbiamo qui l'immagine più diretta dell'opera di Giusto agli Eremitani; le iscrizioni si discostano meno da quelle copiate direttamente dallo Schedel; in quanto allo stile delle miniature sentiamo di trovarci dinanzi ad una vera opera d'arte. « Se si tien conto, dice il Venturi, che ad evidenza esso non è una copia di pitture eseguite, ma un libro di schizzi pieni di freschezza, e di ricerche fatte prima con la punta d'argento e definite finamente a penna, non dubitiamo di possedere il libro del maestro celebrato ».

La Geometria
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 89v. - (Fot. Filippi)

Le figure delle Arti Liberali sembrano però meno finamente eseguite delle altre rappresentanti gli antichi personaggi: forse l'artista trovandosi dinanzi ad allegorie famigliari non ne preparò l'abozzo con la punta d'argento, e cadde così in una minor determinatezza di segno. Le Arti seggono tutte su cattedre simili, semplicissime, ai piedi delle quali leggonsi lunghe iscrizioni versificate. La Grammatica tiene con la sinistra una frusta e pone l'altra mano sul capo di un fanciullino intento a poppare, dal cui braccio

[1] A. Venturi, *Il Libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova*, nel IV volume delle *Gallerie nazionali italiane*.

Nel V volume, testè pubblicato, il libro trovasi riprodotto per intero, in bellissime tavole fototipiche.

pende una cartella con l'*abbicì*. Prisciano è seduto alla base del trono « cum maiori et minori volumine ». La Dialettica è rappresentata con due serpentelli in mano in atto di scagliarli l'uno contro l'altro: ha i capelli ravviati in due grosse liste e un fermaglio sulla sommità della fronte. In basso, Geroaste (?) in atto di segnare tante asticelle in una scorza. Segue la Retorica, volta un poco a sinistra, porgente un foglio a Cicerone, accoccolato ai piedi del trono; porta una corona sul capo ed ha i capelli brevi e cresputi. L'Aritmetica sta scrivendo dei numeri sopra ad una tavoletta, ed è accompagnata da Pitagora. La Geometria ha un compasso tra le mani, posseduto pure da Euclide intento a misurare un'assicella. Intorno al trono notansi varie figure geometriche. La Musica sta suonando il liuto, e sul trono ove è assisa veggonsi disseminati alla rinfusa altri strumenti musicali, un organo, due tube, una cetra, ecc. Presso alla cattedra, Tubalcain batte con due martelli sull'incudine, posta su di un maglio e tempestata di note musicali. L'Astrologia, col capo coperto da bende, tien nella destra sollevato un quadrante ed ha lo sguardo rivolto al cielo. Ai suoi piedi Tolomeo con la corona in testa, per la nota confusione con l'omonimo re egizio, errore già notato nell'affresco di Santa Maria Novella e in cui cadrà anche Raffaello nella *Scuola d'Atene*. Con le sette Arti trovavasi anche la Filosofia, mancante nei codici di Ambras e di Firenze, ma che lo Schedel vide a destra nella cappella di Sant'Agostino. Essa è vestita come l'Astrologia a guisa di monaca e poggia sopra un circolo, entro cui altri circoli concentrici, divisi da dodici raggi, designano il sistema planetario.

La Musica
Ms. Marciano lat., cl. XIV, n. 35, carte 149 v. - (Fot. Filippi)

Tuttavia, prescindendo da questa specie di abozzi, da attribuirsi a Giusto stesso, l'opera intera degli Eremitani può ricostruirsi ricorrendo alla *Cronaca figurata* di Leonardo da Bisuccio, recentemente acquistata dal signor Crespi di Milano. Riuscirebbero strani ed inesplicabili i perfetti riscontri di forma fra gli affreschi e le miniature, qualora non si volesse ammettere che il pittore, in via di recarsi a Napoli alla corte di Alfonso I di Aragona,

L'Astrologia
Ms. Marciano lat, cl. XIV, n. 35, carte 134v. - (Fot. Filippi)

vedesse gli affreschi celebrati e ne traesse ricordo.[1]

Oltrechè in questi citati, in altri due codici abbiamo potuto rinvenire le rappresentazioni allegoriche del Trivio e del Quadrivio. Il primo di questi è il codice Parigino Latino 8500, contenente, fra altri scritti, il *Liber secularum litterarum* di Cassiodoro, già posseduto dal Petrarca e accuratamente descritto da Pierre De Nolhac.[2] Le sette Arti, trovansi in altrettanti riquadri, posti come testata ad ognuna delle parti principali dell'opera. La Grammatica è assisa sopra un trono di marmo bianco, e la veste aperta dinanzi lascia allo scoperto il petto cadente, ch' ella preme per trarne il latte. Intorno a lei varj personaggi muniti di libri sembrano intenti ad ascoltarne gl'insegnamenti. La Retorica, seduta in un canto del riquadro, indossa una veste verde, tiene appoggiata la sinistra sul ginocchio e la destra sollevata; di faccia a lei, diverse persone sedute. La Dialettica è rappresentata in piedi, e tiene in ognuna delle due mani un serpente alato; a destra, un uomo munito di un libro, a sinistra, due persone intente a disputare. Inizia il Quadrivio l'Aritmetica, seduta sopra una panca in un giardino. Dinanzi a una gran tavola con un calamaio e un libro, è un uditorio composto di quattro individui. La Musica indossa una veste rosa, e sta colpendo con un martello dei tintinnabuli. La Geometria, pure vestita di rosa, tiene nelle mani un bastone e misura un giardino circondato da cespugli. Ultima è l'Astrologia, seduta, con lo sguardo rivolto al cielo e avente nella sinistra uno strumento semicircolare, fregiato di raggi dorati. Per l'epoca a cui risalgono le miniature è da notarsi come i costumi che indossano i varj

[1] Apprendiamo adesso che a Chantilly, nel museo Condè, trovasi una cantica con figure allegoriche, forse prototipo di quella di Giusto, opera di Bartolomeo de Bartoli da Bologna. Il signor Leon Dorez sta attendendo alla pubblicazione del codicetto, che verrà edito dall' Istituto d'arti grafiche di Bergamo.

[2] Pierre De Nolhac, *Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Pétrarque*, in *Gazette archéologique*, 1889.

personaggi sian quelli in uso nella seconda metà del secolo XIV. In quanto all'autore, il De Nolhac afferma di non poter mettere innanzi alcun nome, tuttavia congettura che esso sia un italiano del Nord, amico probabilmente del Petrarca, pel quale avrebbe lavorato nello stesso tempo o poco dopo Simone Martini, morto, com'è noto, ad Avignone nel luglio 1344.

Il secondo codice a cui abbiamo accennato è quello Marciano, contenente oltre il *De Nuptiis*, opere di Fortunaziano, di Alano, di Albuldo vescovo, di Fra Vittore, d'Abucio e di Beda, autenticato del nome di Attavante.[1] A c. 24 v. vedesi la Grammatica, che indossa una tunica rossa stretta alla vita ed un manto verde; tiene nella destra un libro aperto, e nella sinistra una tavoletta rotonda con gli arnesi del mestiere: carta, inchiostro, penne. Ha i capelli disciolti e lo sguardo volto a sinistra. Dinanzi, ai piedi del trono color lilla e fregiato d'oro, due fantolini muniti di un libro e di una carta spiegata. La Dialettica, a c. 46 v. è vestita quasi allo stesso modo: solo differisce il colore del manto, violetto e foderato di giallo. Possiede il serpente, e colla destra tien sollevato un ordigno adornato di figurine: forse gli ami accalappiatori di Marciano Capella. La Retorica, a c. 66 v., tien la spada sollevata nella destra, e una cornice con una scritta nell'altra mano. Ai lati del trono due figure virili, vestite di rosso e verde, disputan tra loro con gesti vivaci. A c. 115 v. vedesi l'Aritmetica in veste verde e manto turchino e con un ornamento di panni sul capo; per unico attributo un rotulo spiegato su cui leggesi: « Rithimus Archimeticalis ». La Geometria, a c. 89 v., è rappresentata di tre quarti ed ha il capo cinto di bende. Ha veste rossa e manto giallo. Colle mani regge una lunga asta finissima, lungo la quale sta scritto: « Radius Geometricalis ». L'Astrologia, a c. 134 v., è raffigurata nel cielo, sedente sopra di una nube. Regge l'astrolabio, e coll'indice della sinistra accenna a una grande circonferenza posta dietro a lei. Il cielo è color celeste pallido, fregiato di raggi d'oro. Chiude il ciclo la Musica, a c. 149 v., vestita di rosso e di verde, coronata di alloro, in atto di ascoltare i suoni, che va traendo da una cetra appoggiata sul ginocchio destro.[2]

Le Arti, fatta eccezione dell'Astrologia, seggono sopra troni di cui varia il colore, ma non la forma, rabescati di linee ornamentali e posti in aperta campagna a piè di un muro. Le figure alquanto grossolane si rassomigliano; i manti ampj e pesanti tolgono ai corpi la snellezza delle forme, e i colori striduli o mal accozzati formano un insieme tutt'altro che armonico. Degna di nota è un'analogia indiscutibile, che corre fra queste figure allegoriche e sei consimili, rappresentate in piccole proporzioni tutt'attorno al fregio del foglio iniziale, di cui il Milanesi non fa parola. Tuttavia, nè qui, nè là ci sembra di scorgere l'opera del maestro, ma la mano di uno di quei tanti scolari che lavorarono nella sua bottega, divenuta un vero e proprio laboratorio di miniature, come egregiamente ha dimostrato in un suo studio Federigo Hermanin.[3] A render compiuto il lavoro, tutte le iniziali dei libri, de' capitoli, de'paragrafi vennero lumeggiate d'oro brunito e accompagnate da figure ornamentali.

(*Continua*) PAOLO D'ANCONA.

[1] *Vite*, del VASARI, edizione Le Monnier (Firenze, 1849), vol. V, pag. 55 e seg.

[2] È da osservare come le figure della Grammatica, Retorica, Geometria e Aritmetica sieno miniate sopra un pezzo di pergamena a parte, riportato poi sulla pagina. Non mi sembra però di ravvisare una differenza sostanziale fra queste rappresentazioni e le altre eseguite direttamente sulla pagina.

[3] *La Bibbia latina di Federico d'Urbino* in *L'Arte*, I, 256.

RICORDI DI UN VIAGGIO ARTISTICO OLTRALPE

La galleria Kaufmann in Berlino.

(Continuaz. e fine. V. pag. 197 e segg.).

GLI ITALIANI.

'ARTE italiana occupa pure un posto importante nella galleria Kaufmann.

Incominciando col Trecento, tanto fiorentino quanto senese, ve lo troviamo rappresentato con parecchie tavole degne di osservazione. Per non dilungarci soverchiamente, richiameremo l'attenzione dell'amatore, in primo luogo, sopra una tavoletta che va non senza ragione sotto il nome di Duccio di Buoninsegna, il rinomato antesignano della pittura in Siena. Il soggetto è quello della *Natività di Nostro Signore,* alquanto somigliante nella composizione e nello stile ad un'altra *Natività* ben autentica dell'autore sunnominato, appartenente alla regia galleria di Berlino. Questa poi, come si sa, non è altro che una parte della predella originaria della grande pala d'altare fatta dall' insigne artista per l'altare maggiore del duomo di Siena, spogliata in seguito di varie parti, passate all'estero quando l'opera dall'altare fu ritirata in sagrestia.

A don Lorenzo Monaco, l'autore della monumentale ancona di Certaldo, ora agli Uffizi, è da attribuire non solo la piccola tavola con *San Gerolamo nel suo studio,* ma con molta probabilità anche un'altra *Natività*, dal catalogo registrata sotto la denominazione generica di scuola di Giottò.

Ai dilettanti dell'arte milanesi, che assistettero una ventina di anni or sono all'asta della galleria Costabili di Ferrara, compitasi presso l'impresa di vendite Sambon, rimane tuttora ricordanza del caratteristico quadretto del *San Girolamo* nominato, che se ne sta in piedi, curvato dagli anni, in tunica grigia, nella destra un ferro acuminato, col quale sta per estrarre lo spino dalla zampa del suo leone, che sta a' suoi piedi guardando verso di lui. Sopra uno scaffale si vedono dei libri aperti e altri chiusi. Il tipo della figura del santo e l'andamento delle pieghe dei panni, in ispecie, ben rivelano la mano del severo artista, di cui si è declinato il nome. Nel catalogo del 1872, di quanto era rimasto, in seguito a vendite più importanti, di quella ricchissima galleria, la tavoletta accennata era registrata con titubanza, come « incerto, forse fiorentino, della maniera di Andrea del Castagno », e, non ostante, il prezzo dell'esigua tavoletta salì in breve a L. 300, a favore dell'illuminato amatore berlinese, il quale ora può vantarsi di possedere un'opera di valore ben superiore.

Più importante come composizione è l'altra pittura di don Lorenzo presso lo stesso proprietario (n. 75), quella della *Natività di Nostro Signore.* Ci si presenta come un riscontro

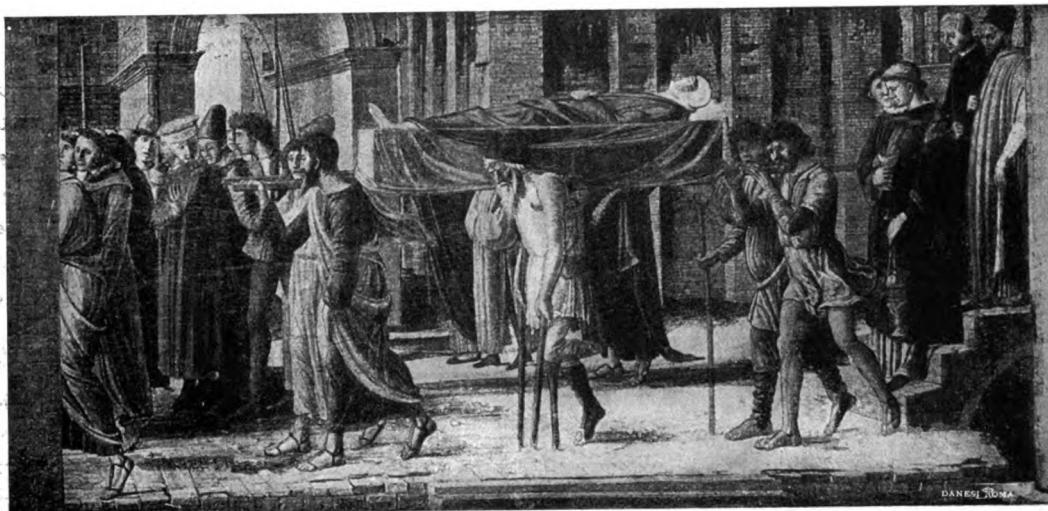



Fig. 10 — Maestro veneziano degli ultimi anni del secolo xv: La Resurrezione di Drusiana

Fig. 11 — Sandro Botticelli: Giuditta.
Berlino, Galleria Kaufmann

ad una *Fuga in Egitto* della galleria di Altemburgo in Sassonia, raccolta questa ultima che ci è nota come una oasi di antica arte italiana in mezzo al territorio germanico, tanto più sorprendente quanto meno ci sarebbe da aspettarsela in quel luogo.

Ci limiteremo a rammentare, per brevità, una Madonna di Lippo Memmi, di nobile e severo stile; una *Crocefissione* espressiva, ritenuta del Berna; una croce portatile e un altarino con reliquie, della stessa scuola senese, per venire poi ad un capo di particolare interesse per ogni estimatore dei nostri grandi maestri, alla piccola ma preziosa tavoletta del Botticelli, rappresentante la storica eroina ebraica mentre procede trionfalmente, uscendo dalla tenda, con la spada sguainata nella destra e il capo reciso di Oloferne nella sinistra (fig. 11). È un quadretto che non misura più di 36 centimetri in altezza per 20 di larghezza, ma dal quale spira tutta l'anima dell'autore, non ostante qualche leggiera alterazione per mano del ristauratore, per cui apparisce alquanto germanizzato il tipo del pittore fiorentino. Contrapponendovi qui (fig. 12) il facsimile della tavoletta degli Uffizî di analogo soggetto, se ne dedurrà facilmente che l'esemplare berlinese è come una ripresa, in forma ridotta, dell'altro.

Di quest'ultimo e del suo compagno nella galleria degli Uffizî il Borghini nel suo *Riposo* ci dà il seguente interessante ragguaglio: « Due quadretti insieme (nell'uno dei quali è dipinto Oloferne nel letto, con la testa tronca e i suoi baroni intorno che si meravigliano, e nell'altro Giuditta con la testa nel sacco) aveva, non ha molto, messer Ridolfo (Sirigatti), ed esso li donò alla serenissima signora Bianca Cappello de' Medici, gran duchessa nostra; intendendo che S. A.... voleva adornare uno scrittoio di pitture e di statue antiche, giudicando degna quell'operetta del Botticelli di comparire con le altre, ecc. ».

È noto che i due quadretti di Firenze appartengono agli anni più giovanili dell'autore, quando egli era allievo di fra Filippo Lippi, di cui ritrae l'intonazione grigia del colore. In confronto al fare un po' impacciato e trito che ivi si manifesta si nota una maggiore libertà nella svelta figurina di che va ornata la raccolta del signor Kaufmann, panneggiata e mossa in modo più spiccato, a seconda dello stile del Botticelli. Quando si pensa quanto è ambito oggi il possesso di un'opera di tanto autore, ciascuno vede come sia stato fortu-

nato ed accorto amatore chi seppe assicurarsi il godimento di un piccolo ma prezioso prodotto del pennello di lui.

Un'altra tavoletta curiosa, di cui crediamo vada ricercato l'autore piuttosto nell' Italia

Fig. 12 — Sandro Botticelli: Giuditta. - Firenze, Galleria degli Uffizi
(Fotografia Anderson)

centrale, e più precisamente nell' Umbria, anzichè in Carlo Crivelli, come vorrebbe il catalogo, è quella dov'è rappresentato San Giovanni Gualberto inginocchiato davanti il Crocifisso. Il modo dimostrativo col quale vi sono atteggiate le figure, che rasenta un po' il grot-

Fig. 13 — Nicolò da Foligno: San Giovanni Gualberto davanti il Crocefisso

tesco, i gesti delle mani in ispecie, con le dita allargate, tutto ci richiama così vivamente il fare di Nicolò da Foligno, da non lasciare quasi alcun dubbio che a lui vada ascritta questa cosetta, di gustoso sapore leggendario. Si confronti infatti con la *Crocifissione* della galleria Nazionale di Londra con quella di un piccolo quadro del museo Poldi, nonchè con altre cose caratteristiche di questo ingenuo discendente di Benozzo Gozzoli nel territorio umbro, e si avvertiranno gli argomenti in favore di tale asserzione. Che se in questa attribuzione lo scrivente si è trovato di accordo coll' impressione ricevuta alla vista del dipinto dal suo amico Carlo Löser, egli va debitore ad altro amico, cioè al signor dottor Gustavo Ludwig, della spiegazione dell'ameno soggetto. Allude evidentemente ed un episodio grazioso della vita del fondatore dell'ordine vallombrosano, San Giovanni Gualberto. Nella biografia di lui essa viene riferita nel modo seguente: Essendogli stato ucciso da giovine, in una rissa, un carissimo fratello, un giorno ch'egli stava salendo una gradinata conducente alla città di San Miniato inaspettatamente si vide venire incontro l' uccisore, solo e disarmato. Il suo primo impulso fu quello di scagliarglisi addosso e trucidarlo alla sua volta, ma quell'uomo subito si gettò ginocchioni davanti a lui e, allargando le braccia a guisa di croce, implorò Gualberto, per i meriti di Nostro Signore che aveva sofferto l'estremo supplizio in quel giorno stesso (era appunto il venerdì santo), di risparmiargli la vita. Ristette allora Gualberto, e rammentando che Gesù in croce aveva pregato per i suoi carnefici, dopo un minuto di arduo combattimento con sè stesso, si risolvette di perdonare e abbracciò il suo nemico. Proseguendo di poi la sua via e giungendo davanti alla chiesa di San Miniato vi entrò, e messosi in ginocchio davanti il Crocifisso, lo richiese del suo perdono, piangendo e rendendo grazie a Dio di averlo salvato da un tremendo delitto. Ora, mentre egli stava pregando, gli parve che la figura di Cristo chinasse il capo in segno di perdono.

Sarebbe dunque questo il momento rappresentato nel quadro, a norma della leggenda formatasi intorno al Santo; momento che si trova illustrato anche in un'antica stampa in

legno che si dà qui riprodotta nella figura 14, a riscontro della 13, che dà l'imagine del quadro.

Figura inoltre nella raccolta un gruppo di pitture di origine emiliana e marchigiana. In primo luogo due antiche pale d'altare, di una entità, per vero dire, troppo strettamente locale per poter essere molto apprezzate in una galleria privata che deve il suo vanto a parecchie opere di maggior eminenza artistica. Sono queste la grande tavola della Madonna in trono con santi ai lati, del mediocre ferrarese Domenico Panetti, maestro del Garofalo, tavola più notevole forse pel valore decorativo dei motivi ond'è ornato il trono che per la espressione delle figure, e quella del reggiano Lazzaro Grimaldi, che porge, se non altro, la particolarità di essere l'unico dipinto firmato di un artefice poco conosciuto, ma evidentemente di non grande levatura. Di codesto pittore e della sua opera ebbe già a rendere conto il prof. Adolfo Venturi nell'*Archivio storico dell'Arte* del 1889, allorchè la pala si trovava in vendita nel palazzo Moro Lin in Venezia. Vi è rammentato come per la ricerche del defunto marchese Giuseppe Càmpori siasi venuti a conoscenza che il pittore, nel 1499, prese parte con Lorenzo Costa, col Boccaccino e con Nicola Pisano (ferraresi) alla decorazione della cattedrale di Ferrara. Giudice il Mantegna nella stima di tutta l'opera, fu dichiarata la parte del Grimaldi equivalente a quelle eseguite da' suoi compagni. Lo volle a Mantova Isabella d'Este, ed egli vi andò nel 1501 a compiere le decorazioni di una stanza suntuosa nell'abitazione dei Gonzaga. In fine fu pure occupato nella decorazione del palazzo estense di Belfiore, cose tutte perdutesi nel corso dei tempi. Nella tavola appartenente al signor Kaufmann si scorgono alcuni tipi di santi di una espressione dolcemente ascetica, benchè nel complesso apparisca disegnatore piuttosto debole. Caratteristica la struttura del trono, con grazioso basamento decorato di figurine e di ornati squisiti, mentre nel mezzo, secondo l'uso antico ferrarese, è traforato, e dà luogo ad una veduta di paese, che si allarga in distanza. Un'opera, in fine dei conti, che aveva maggiore ragione di comparire in una galleria pubblica dell'Emilia che non in quella d'un privato d'oltralpe.

C'è da compiacersi maggiormente a richiamare l'attenzione degl' intelligenti sopra un simpatico *San Gerolamo meditabondo in vasto paese*, dal catalogo indicato come creazione di Marco Basaiti, ma nel quale in realtà si manifestano con sufficiente chiarezza i tratti caratteristici del bolognese Lorenzo Costa. Questi noi li ravvisiamo tanto nella conformazione della figura del santo, in ispecie del volto dalla lunga barba bipartita e dal naso a punta scendente sulla bocca, quanto nello svolgimento dei motivi del panno che indossa, a lembi prolungati sul suolo, senza parlare dei particolari pittoreschi del fondo, dove si rivelano le buone disposizioni dell'autore nella trattazione del paesaggio.

Ora, mentre si dà riprodotto nella figura 15 il facsimile della gustosa tavola, le si contrappone nella 16 quella di una *Santa Conversazione*, opera riconosciuta

Fig. 14 — San Giovanni Gualberto

(Da antica incisione)

dello stesso Costa, appartenente pure a cospicua raccolta privata di Berlino, cioè a quella del signor Wesendonck. Firmata e datata quest'ultima, è un esempio assai pregevole del fare dell'egregio artista e che può valere, se non altro nelle figure dei vecchi santi Girolamo

Fig. 15 — Lorenzo Costa: San Girolamo in meditazione.

e Giuseppe, a mostrare la stretta affinità — tutt'altro che puramente casuale — col quadro del signor Kaufmann.

Un buon prodotto dell'arte ferrarese è pure certa composizione del Garofalo, rappresentante la *Circoncisione di Nostro Signore,* in piccole figure, di caldo e succoso colorito, che ha molta somiglianza con altra analoga, esposta nel museo del Louvre.

Fra i Romagnoli porremmo, oltre a cinque capi da predelle d'Innocenzo da Imola, una tavoletta quadrata di una Madonna col Bambino davanti una cortina graziosamente ornata a festoncini di perle, con le Sante Maddalena e Caterina ai lati. Fritz Harck, in un suo

Fig. 16 — Lorenzo Costa: Sacra Conversazione. - Berlino, Raccolta Wesendonck

articolo intorno ai quadri italiani nelle gallerie private di Berlino, pubblicato nell'*Archivio storico dell'Arte* del 1888, ne discorre a pag. 103. Avverte che il quadro proviene da Ferrara, dove passava sotto il nome del Francia, ch'egli vorrebbe cambiato in quello di Ercole Grandi ferrarese. Oggi forse, in seguito ad ulteriori considerazioni, egli s'accosterebbe alla opinione dello scrivente condivisa dal Löser, trattarsi di un'opera di uno dei Zaganelli da Cotignola (probabilmente Bernardino) come appare dai tratti minuti delle sue figure, dal lumeggiare acuto delle sottili, arricciate ciocche dei capelli, e da altre particolarità.

Ma eccoci ormai in presenza della perla fra tutti i scelti capi della raccolta, la mirabile predella con le tre scene concernenti il miracolo della resurrezione di Drusiana, operata, secondo la leggenda, da San Giovanni Evangelista. È una di quelle opere di carattere narrativo che incantano l'osservatore per la ingenua efficacia con la quale è trattato il soggetto mediante una ingegnosa varietà di gruppi di figure, intimamente comprese della solennità

Fig. 17 — Da un originale di Giorgione: La Castità

dell'avvenimento, sopra dei piani tirati di prospettiva, secondo le più rigorose norme, con certi sfondi architettonici e scappatoie sull'aperta campagna, elementi tutti che aggiungono vaghezza al quadro, degno d'ogni più valente artista della fine del XV secolo (fig. 10). Ma chi è questo artista? Qui sta il quesito che ci martella il cervello. Mentre il catalogo con circospezione modesta lo accenna con la denominazione indeterminata di maestro veneziano d'intorno il 1490, non c'è da formalizzarsi se più di un intelligente si è dichiarato in favore del nome di Andrea Mantegna. Quelle figure magre e slanciate, classicamente drappeggiate, plasticamente rese nei loro gesti, non meno che nel loro incesso cadenzato, ci richiamano alla mente senza difficoltà il grande autore della cappella degli Eremitani. Vi si sente per lo meno l'ambiente entro il quale egli si aggira, con la sua nota compiacenza pei motivi architettonici, fra i quali si distingue quello delle tre arcate nel quadro di mezzo con i genietti nei pennacchi, da richiamare alcuni concetti donatelliani, che si vedono espressi nei bassirilievi dei pulpiti di San Lorenzo a Firenze e dell'altare del Santo a Padova. Con tutto ciò non sapremmo risolverci a dichiarare il Mantegna stesso autore della predella, per quanto se ne volesse ritenere l'ispiratore. Certe rigidezze non meno nelle forme che nelle movenze delle figure non sono le sue ma solo di qualche scolaro. Se questi vada identificato con l'autore, non peranco bene determinato, che dipinse la predella con le storie di San Vincenzo Ferrer sopra un altare vivarinesco della chiesa di San Giovanni e Paolo in Venezia, è cosa che ha pure dei numeri in suo favore, come fu già da altri osservato, ma che non sapremmo tuttavia affermare. Il confronto si può ben fare mediante il grande foglio in fotografia, rica-

Fig. 18 — GIORGIONE: LA VERGINE, SAN ROCCO E SANT'ANTONIO DA PADOVA
Madrid, Museo del Prado — (Fotografia Braun)

Fototipia Danesi - Roma.

vato dalla pala, per opera di Domenico Anderson (n. 13950 del suo catalogo). Per un altro verso non va trascurato quanto apparisce in certi curiosi particolari di prospettiva lineare. Si vuole alludere principalmente alla indicazione delle tombe sparse sul suolo del riparto centrale, intesa con una scrupolosità nella disposizione di ogni singola parte, da far pensare a quanto praticò analogamente, a tempo e a luogo, quel gran disegnatore che fu Jacopo Bellini. Oltre a' suoi preziosi libri di studi, condotti a matita e a penna, delle raccolte di Londra e di Parigi, àvvi al museo del Louvre un foglio, singolare per la mistica rappresentazione di un soggetto denominato «dei tre vivi e dei tre morti». Mentre i primi si vedono muoversi sui loro tarchiati cavalli; i secondi, ridotti a scheletri, dalle tombe scoperchiate fanno atto di voler tornare alla luce del sole. Il modo nitido e preciso col quale è trattato questo particolare, in ispecie quello delle tombe, e diciamo pure anche certi cagnolini che vi si affacciano, ci richiama assai davvicino quello tenuto nel dipinto della predella. Una idea recentemente emessa dal già ricordato dottor Ludwig, il noto indagatore degli archivi veneziani, e alla quale non si vorrà negare almeno il valore di una congettura non priva di fondamento, si è che la predella stessa si abbia ad identificare con quella che l'anonimo morelliano (Marcant. Michiel) vide nella chiesa della Carità in Venezia, sopra un altare dedicato a San Giovanni Evangelista. Al tempo delle soppressioni la parte principale dell'altare sarebbe stata dispersa, la predella invece per mezzo del commissario Edwards sarebbe stata mandata a Milano al vicerè Eugenio Beauharnais, che si compiaceva di quadri a piccole figure. L'anonimo accennando alla predella (*scabello*) ne indica dubitativamente come autore un tale Lauro Padovano, pittore del quale per verità non ci rimangono opere autentiche. Per quanto si rimanga dunque nel campo delle congetture rispetto al vero autore dell'opera di che si tratta, sta il fatto ch'essa riassume in sè quanto di più attraente sanno offrirci nelle loro creazioni di simil genere i più insigni artisti delle scuole padovana e veneziana dello scorcio del Quattrocento. La vena facile e spontanea con la quale vi sono esposti i tre atti dell'avvenimento miracoloso ne rende altrettanto facile la spiegazione, sicchè riesce quasi superfluo avvertire come nel primo sia rappresentato il trasporto della defunta, nel secondo il suo risveglio dinanzi alla tomba già aperta, nel terzo il ritorno fra' suoi in compagnia dell'apostolo.

Una Madonna col Bambino seduta sopra un parapetto, classificata sotto la denominazione di «maestro dell'alta Italia del 1523», si può dire una cosa che sta fra il tedesco e il veneto. La fattura infatti parrebbe più oltremontana che nostrana, il complesso della composizione, il consueto gruppo di Madre e Figlio con la cortina retroposta, ci sembra tolto da Bartolomeo Montagna, salvo errore. L'anno ond'è datata la tavola sarebbe appunto quello della sua morte. Il paesaggio che si scorge ai lati della cortina, con certe sue speciali lumeggiature acute, è più facilmente creazione dell'imitatore alemanno che non del pittore vicentino.

Come sarebbe temerario poi l'attribuire codesta Madonna al Montagna stesso, semplicemente perchè ne ritrae la consueta *silhouette*, così si deve stimare insostenibile la denominazione di Giorgione suggerita a proposito d'una graziosa piccola allegoria rappresentante la *Castità* (fig. 17). Sopra un terreno erboso, a canto a un terrapieno, sta seduta una giovanile figura di donna, che tiene sotto la sua protezione un unicorno sdraiatole da canto, con la testa adagiata sul di lei grembo. Vivo ci si risveglia alla vista del simpatico concetto il desiderio di conoscerne il prototipo per mano del raro artista, poichè quello che trovasi nella Galleria Kaufmann, opaco di colore, indeterminato nelle forme, non può essere che una riminiscenza dell'originale. L'aurea semplicità della composizione invero è tutta sua; suo il bell'ovale del viso, che rammenta quelli della Madonna di Madrid (fig. 18) e della Venere di Dresda; suo infine il carattere delle pieghe della veste. Nessun dubbio dunque che ci troviamo in presenza di una tarda riproduzione di un motivo del gran mago di Castelfranco. E mentre facciamo caldo appello a chi sapesse indicarci dove esista l'originale, constatiamo che una prova del come il motivo fosse gradito fino da tempi antichi si ha a ravvisare nel fatto che un'altra copia, anche più torbida e mediocre, si trova a Venezia nella raccolta del sacerdote Vason.[1]

[1] È una tavola larga centimetri 51, alta 32. Sul rovescio sta scritto: *Verginità, opera del Giorgione* (per chi vuole prestarvi fede).

Un altro artista geniale, che per l'origine sua appartiene egualmente alla Marca Trevigiana, è, come ben si sa, Lorenzo Lotto. Poichè le sue qualità di eccellente pittore di ritratti sono oggidì piu che mai apprezzate, si può congratularsi col signor Kaufmann, che di lui possiede appunto una mezza figura dal vero, notevole per la franca schiettezza con

Fig. 19 — Nicola Neufchatel: Ritratto. - Berlino, Galleria Kaufmann

cui è trattata. È l'immagine di un uomo dall'aspetto aperto e riflessivo, che si presenta davanti un parapetto, e che si palesa orefice, tenendo in mostra nella destra un anello, nella sinistra un astuccio contenente una raccolta di parecchi altri anelli.

Lo scrivente non ebbe la fortuna di vedere l'originale, poichè non figurava nella raccolta quando ebbe a visitarla durante la sua dimora a Berlino; ma la fotografia messa a sua disposizione parla manifestamente in favore dell'autore. Ne fa menzione, in modo lusin-

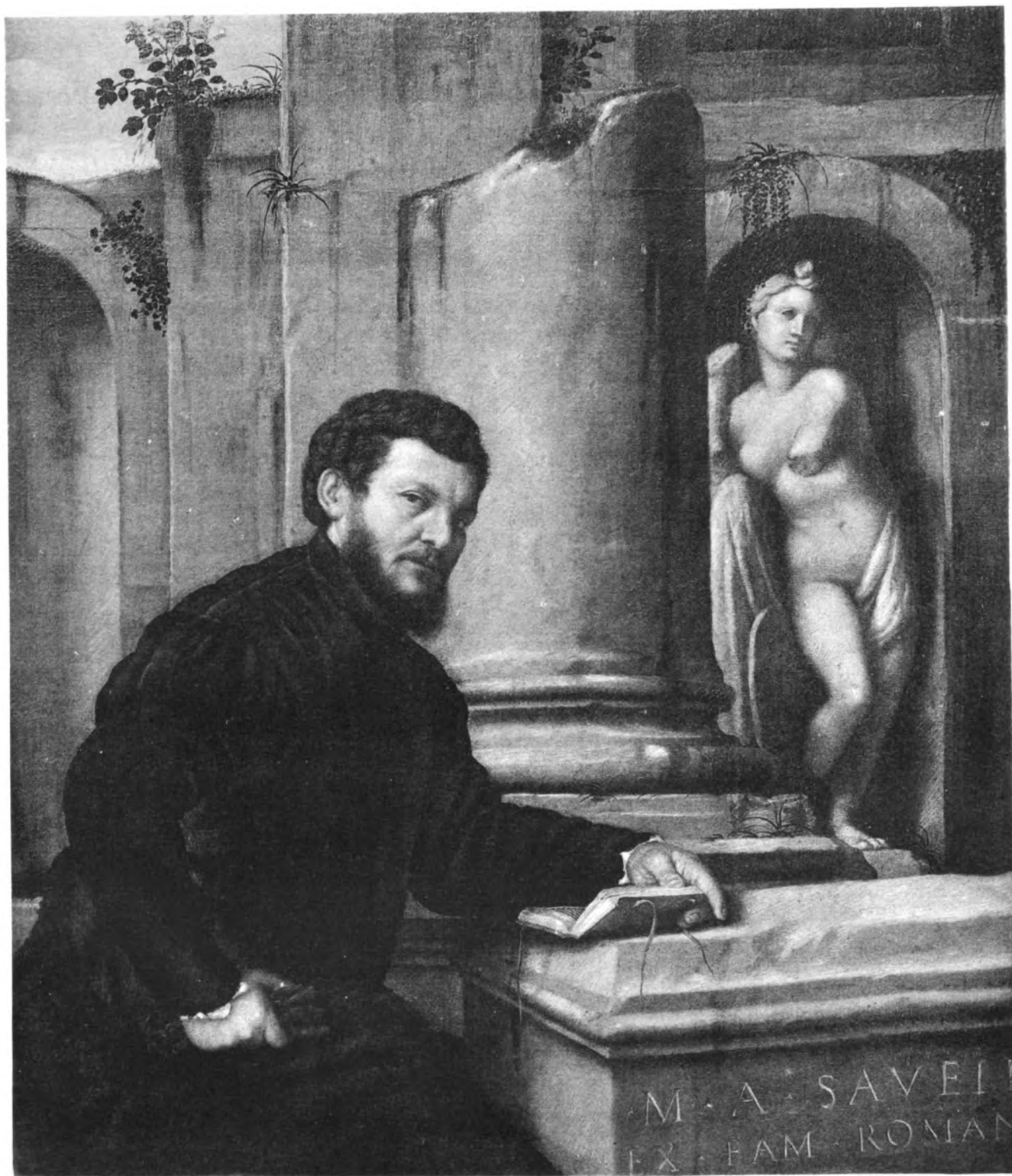



Fig. 20 — GIOVANNI BATTISTA MORONI: RITRATTO DI M. A. SAVELLI
Berlino, Galleria Kaufmann

Fototipia Danesi - Roma.

ghiero del resto, Bernardo Berenson nella seconda edizione dell'accurata monografia sul pittore, osservando come quest'opera, non firmata, non abbia bisogno di segnatura di sorta, dacchè ogni pollice quadrato della sua superficie porta l'impronta del Lotto. Giustamente poi la mette a confronto col ritratto di Agostino della Torre, dipinto in compagnia del nipote Niccolò, appartenente alla Galleria di Londra, segnato e datato del 1515, e ragionevolmente che risalga circa allo stesso tempo l'effigie del simpatico orefice. A chi volesse farsi un'idea, tanto di quest'opera quanto di quella di Londra, raccomandiamo di ricorrere all'attraente volume del Berenson, il più ricco di notizie e di tavole illustrative concernenti l'attività del distinto pittore, dove entrambi i quadri sono riprodotti.[1]

Nello stesso volume la Galleria Kaufmann è menzionata anco una volta a proposito della tavola del San Girolamo in meditazione, nel quale ravvisammo la mano di Lorenzo Costa. Il Berenson, consentendo col catalogo, lo accetta quale opera del Basaiti, riscontrandovi delle affinità col Lotto (pag. 178). Ora, mentre nella grande maggioranza dei casi ci sentiamo in pieno accordo coi giudizi di un critico che si è così intimamente immedesimato colla natura dell'eletto artista, non possiamo dire lo stesso rispetto al quadro accennato, e crediamo, in base al già detto, che opportuni confronti avranno ad avvalorare l'attribuzione al pittore bolognese.

* * *

Infine alcuni altri ritratti veneti ragguardevoli vogliono essere rammentati, vale a dire due del bergamasco Giovanni Battista Moroni, due del Tintoretto, uno del Bassano ed uno particolarmente imponente di un cavaliere a figura intera, attribuito a Francesco Beccaruzzi Fra i due primi merita una speciale attenzione la tela che misura ben metri 1.37 di altezza per 1.20 di larghezza, nella quale si presenta fedelmente còlto al vero un nobil uomo davanti ad uno di quei fondi a rovine architettoniche di che spesso si compiacque il ritrattista per eccellenza. Sul cippo al quale egli si appoggia, tenendo un libro, sta impresso il suo nome in bei caratteri lapidari: M. A. SAVELLI EX FAM. ROMANA. Invano abbiamo cercato conto del rappresentato nell'opera del Litta che tratta dell'antichissima famiglia. Forse andrebbe ricercato in un ramo passato a Venezia, dove figurano pure dei Savelli nei secoli passati. Sta il fatto intanto che lo scrivente ebbe a vedere recentemente una copia antica dello stesso quadro a Venezia, presso l'antiquario Bludowsky, sul Canal Grande.

L'evidenza con la quale ogni cosa è condotta dal pittore nell'esemplare del signor Kaufmann trova un curioso riscontro in certo analogo modo di procedere tenuto da un ritrattista contemporaneo d'oltremonte, originario delle Fiandre, il quale per questa considerazione si potrebbe chiamare il Moroni del Nord. È questi quel Nicola Neufchatel, denominato *Lucidel* (particolarmente bene rappresentato nella Pinacoteca di Monaco), che si compiaceva di segnarsi talvolta: « Nicolaus de Novocastello ».

Quel non so che di vivo e di parlante che egli sa imprimere alle sue figure, non meno per l'espressione del viso che per quella delle mani, la maestria nel rendere l'effetto delle stoffe, delle pelliccie e di altri particolari, farebbero quasi pensare che egli si fosse studiato di appropriarsi delle qualità del pittore bergamasco, pur conservando la sua natura settentrionale. E poichè l'amatore berlinese possiede di lui appunto un caratteristico ritratto, non vogliamo defraudare il lettore del piacere di confrontare i due artisti, porgendo qui riprodotte le immagini loro nelle figure 19 e 20, l'una contrapposta all'altra.

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Vedi: *Lorenzo Lotto, an essay in constructive art criticism*, by BERNHARD BERENSON. Revised edition with additional illustrations. London, George Bell and Sons, 1901.

MICHEL COLOMBE

E LA SCULTURA FRANCESE NEL QUATTROCENTO

SECONDO UN LIBRO RECENTE

opo un lungo oblio sprezzante e ingiustificato l'arte francese del secolo XV ritrova un po' di favore presso gli amatori ed i critici e s'incomincia al fine ad esaminare con equità e anche con benevolenza i rari vestigi delle pitture eseguite in quel-l'epoca al di qua delle Alpi e dei Vosgi e pervenute fortunatamente fino a noi. Le opere degli sculori e degli architetti di quel tempo sono meglio conservate e più conosciute; tuttavia si resta sempre sorpresi nel vedere con quale severità esse fossero un tempo giudicate. Ma si compreude: le chiese ed i castelli che si costruivano allora in grande numero non avevano più la rude grandezza delle costruzioni del medio evo e non avevano ancora l'eleganza raffinata che lo studio dei monumenti antichi e l'influenza degli artisti italiani dovevano introdurre più tardi nei monumenti francesi. Inoltre non si prestava a queste opere che un'attenzione limitata e si trovava più facile condannarle in blocco, affermando che un periodo così guerresco e agitato non poteva essere stato favorevole alle arti.

Due eccellenti libri, fra gli altri, apparsi lo scorso anno contribuiranno potentemente a modificare queste false teorie. Citerò soltanto l'opera dei signori R. Koecklin e J. J. Marquet de Vasselot sulla scultura della Champagne nel secolo XV ed esaminerò qui invece più lungamente il bel libro di Paolo Vitry sopra Michel Colombe e la scultura francese del suo tempo nella valle della Loira, [1] al quale l'Accademia di Belle Arti ha reso, nella seduta del 3 maggio, un pubblico, meritato omaggio, conferendogli il premio Bordin.

L'autore prima di entrare nel vivo del suo oggetto e di studiare la vita e le opere di Michel Colombe, si dedica a una lunga ricerca intorno allo stato delle arti in Francia alla fine del secolo XV e sopra l'effetto prodotto dall'arrivo dei primi artisti italiani.

Dopo aver constatato la prodigiosa espansione del-l'arte francese nel XV secolo, anche durante la guerra contro gl'inglesi, dopo aver ricordato il numero grande di chiese, di conventi, d'abbazie, di castelli, di palazzi municipali, di palazzi di giustizia e di case particolari di ricchi borghesi o signori che si elevarono in quel momento per tutta la Francia, ma principalmente nella valle della Loira, e la cui architettura non era che una conseguenza naturale, un seguito dell'architettura del periodo precedente, soltanto trasformata dai bisogni e dalle esigenze nuove di comodo e d'eleganza — Paolo Vitry si domanda che parte si debba attribuire in mezzo a questa attività agli artisti italiani condotti in Francia da Carlo VIII e da Luigi XII.

È certo che i rapporti artistici dei due paesi erano stati strettissimi durante tutto il medio evo. Diventarono ancora più stretti nel mezzogiorno della Francia nel XIV e XV secolo, prima, quando i papi si stabilirono in Avignone; dopo, quando il re Renato vi tenne la sua corte aperta agli artisti. La loro azione fu allora assai localizzata e non sembra esercitasse una influenza apprezzabile sulla scultura, sull'architettura e sulla pittura, neanche nelle altre provincie di Francia.

Ma ci si affrettava a soggiungere che la cosa cambiò completamente da quando Carlo VIII ritornò d'Italia conducendo seco alcuni grandi artisti insieme con giardinieri, sarti, profumieri, un certo Luc Becjeame, *inventeur subtil à faire couver et naistre pouletz.* Ora, Paolo Vitry s'è dato a una seria ricerca per determinare la parte precisa di questi stranieri nelle costruzioni che furono allora intraprese, continuate e finite. I conti ci fanno conoscere dal 1495 la presenza in Francia di questi artisti alla testa dei quali si deve porre Guido Paganino, cavaliere, pittore e allumina-

[1] *Michel Colombe et la sculpture française de son temps* par PAUL VITRY, docteur en lettres, attaché des Musées nationaux. Paris, librairie centrale des Beaux-Arts, 1901.

tore, Domenico da Cortona e sopra tutti Fra Giocondo, l'autore del ponte di Nôtre Dame a Parigi, dell'antico palazzo municipale parigino, del castello di Bussy, ecc.; esso è designato nei conti come « faiseur de châteaux » e lasciò la Francia nel 1505 chiamato a Roma dal pontefice.

Questi artisti che giungevano in Francia durante la febbre di costruzione che infieriva allora, non potevano fin dai primi tempi fare adottare le idee e i procedimenti italiani. La loro azione è così poco visibile che si sarebbe tentati di ritardare la data del loro arrivo in Francia, se documenti formali non ce la fornissero. È certo che dopo il 1495 l'importazione di oggetti d'arte, di sculture, di statue provenienti d'Italia prese un grande sviluppo. Ma studiando dettagliatamente e coscenziosamente tutti questi monumenti, di cui i principali sono: i marmi di Gaillon, la statua di Luigi XII a Blois, di Guido Mazzoni, i marmi di Fécamp, ecc., Paolo Vitry è portato a concludere che queste opere importate o fabbricate sul luogo non erano in maggior parte che pezzi decorativi. Come tali furono imitati e le opere che risultarono da questa imitazione vennero ad applicarsi su monumenti di cui la parte essenziale, fosse struttura architettonica o stile delle figure principali, restava puramente francese. È come un ricamo, un ornamento, un accompagnamento senza influenza profonda sullo spirito degli architetti o degli scultori.

Anche l'influenza dell'arte del nord, della Fiandra, persiste nei primi anni del secolo xv in onta ai progressi dell'italianismo. Si può constatarlo anche nella scelta che fece Francesco I dei suoi pittori favoriti; pur chiamando d'Italia illustri artisti: Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, il Solario, il Rosso, il Primaticcio, e Nicolò dell'Abbate, non cessò di concedere i suoi favori particolari ai Clouet, pittori fiamminghi in seguito naturalizzati francesi, e questa sovrapposizione delle due influenze continuò fino al termine del secolo xvii. Anche quando donne italiane salirono il trono di Francia, i pittori fiamminghi, malgrado il favore crescente accordato alla scuola italiana, furono sempre in onore alla corte: dopo i Clouet fu Pourbus sotto Enrico IV, Rubens sotto Maria de' Medici, Filippo di Champaigne sotto Luigi XIII e Van der Meulen sotto Luigi XIV.

Paolo Vitry mostra ottimamente a che cosa si li-

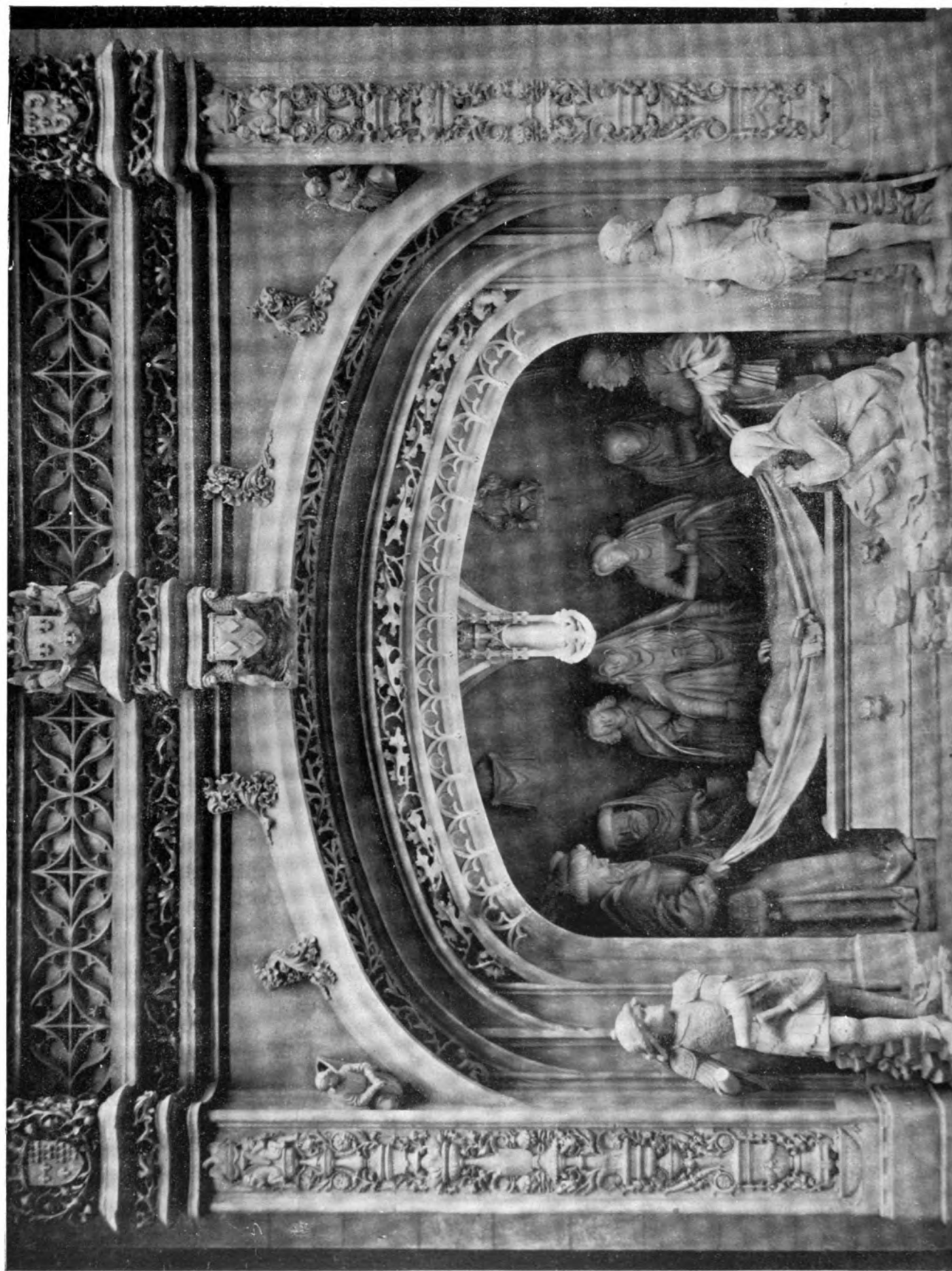
Michel Colombe: Tomba di Francesco II di Brettagna. — Nantes, Cattedrale
Da un calco del Museo del Trocadero — (Fotografia Giraudon)

mitasse allora la parte riserbata agli artisti italiani: il sepolcro di Solesmes ne offre un esempio assai caratteristico. Questo celebre monumento datato 1496 è di architettura ancora gotica: le sculture sono di quell'arte puramente francese così lontana in questo tempo tanto dall'italianismo elegante e sapiente che dalla rudezza e brutalità fiamminga. Tuttavia noi sappiamo che alcuni italiani andarono a Solesmes. Essi dettero, senza dubbio, i modelli sui quali furono eseguiti da francesi, secondo il Vitry, i due soldati in piedi da

Scuola di Michel Colombe: La Vergine d'Ecouen (principio del sec. XVI) Parigi, Museo del Louvre

Vergine del Museo di Moulins (Arte francese - fine del sec. XV o princ. del sec. XVI)

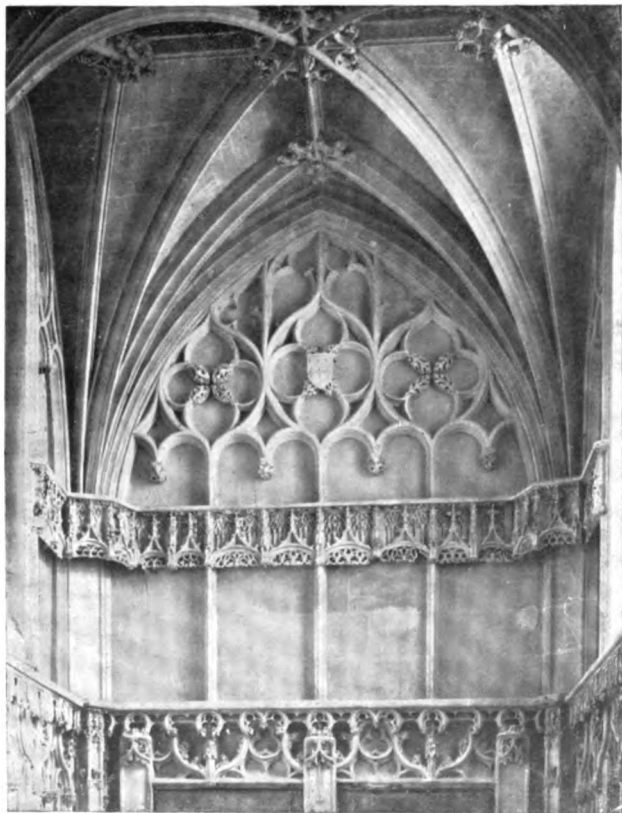
ciascuno dei lati del gruppo principale e di cui l'arte è assai differente, l'esecuzione più delicata e più minuta di quella delle altre figure del sepolcro: si deve anche agli italiani i due pilastri con volute e ornamenti all'italiana che sostengono il primo cornicione; è là soprattutto che l'azione di questi artisti si manifesta indubbiamente, come in certi altri dettagli decorativi, nella forma del sarcofago antico con maschere di leoni, nel disegno del vaso che tiene la Maddalena e in quello d'una delle sante donne, decorato d'un fregio di palmette rovesciate.

Di questa sorvivenza dell'arte nazionale la vita e l'opera di Michel Colombe non offre il più caratteristico esempio? Il Vitry lo dimostra chiaramente, giungendo dopo questa lunga e appassionante ricerca al soggetto principale della sua opera. Egli riassume e analizza il poco che sappiamo dell'origine del Colombe, de' suoi viaggi, dei suoi primi lavori, della sua vita, del suo ambiente, dell'influenza che esercitò a Tours ove s'era stabilito; sebbene morisse soltanto dopo il 1512, egli non si lasciò trascinare dalla

Il Santo Sepolcro (parte inferiore) — Abbazia di Solesmes. — Da un calco del Museo del Trocadero
(Fotografia Giraudon)

corrente italiana e tuttavia conservò fino alla morte il favore del re e dei più grandi signori. Le tre opere certe del grande scultore, giunte fino a noi sono: la medaglia di Luigi XII (1499-1500), la tomba di Francesco II a Nantes (1502-1507) e il *San Giorgio* di Gaillon, oggi al Museo del Louvre (1508-1509). La medaglia di Luigi XII, coniata in occasione di una visita reale alla città di Tours, non mostra l'influenza italiana se non in certi dettagli di disposizione e nell'iscrizione latina di forma classica: si deve supporre che il tema fu imposto all'artista che non avrebbe mancato, se avesse scelto egli stesso un modello italiano, di tentare di avvicinarglisi il più possibile nell'esecuzione e nella disposizione.

Guglielmo Regnault e Guglielmo Chaleveau
Basamento della tomba dei Poncher e statua di Roberta Legendre (intorno il 1523)
Parigi, Museo del Louvre

La medaglia è al contrario del tutto francese, della buona tradizione francese per il realismo del viso, per la composizione del rovescio, la forma delle lettere, i dettagli d'esecuzione, ecc. Non è un po' lo stesso per il sepolcro di Francesco II a Nantes? Il piano e il disegno furono dati da Jean Perréal: il Colombe non ne diresse che l'esecuzione scultorica delle figure: anche altri artisti lavorarono al monumento, tra gli altri due italiani. Così possono spiegarsi alcuni elementi stranieri, facili a essere notati. Le quattro virtù che sono ai quattro angoli non hanno riscontro nella tradizione francese: è proprio una importazione italiana l'averle concepite e collocate in tal modo. Lo zoccolo del sarcofago ove, nelle lunette, appariscono dei busti di piangenti ha la stessa origine, così pure i pilastri che separano le nicchie dove sono collocate statuette di Apostoli.

La partecipazione del Colombe si limita alle due figure giacenti, agli angioletti inginocchiati presso le loro teste, agli animali simbolici reggenti gli stemmi del duca e della duchessa di Brettagna accovacciati ai loro piedi, alle quattro virtù cardinali, la Forza, la Giustizia, la Temperanza e la Prudenza d'atteggiamento così fiero

Castello d'Amboise, Interno della Cappella di San Biagio
(fine del sec. XV)

Michel Colombe: San Giorgio che trafigge il drago. — Parigi, Museo del Louvre
(Fotografia Giraudon)

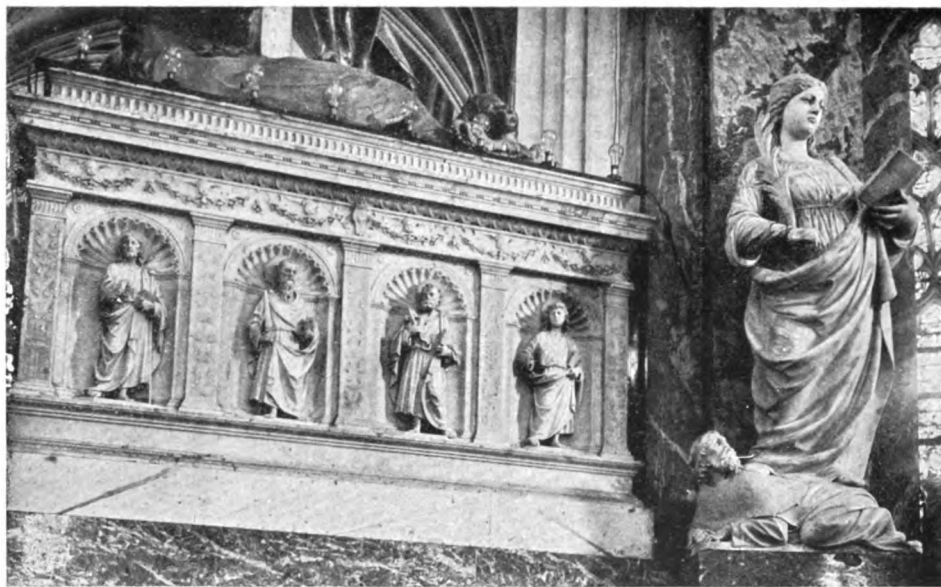
e d'esecuzione così larga. Qui non si fa sentire alcuna influenza italiana, è il lavoro d'un artista francese, soltanto francese: in onta alla vicinanza e alla coopera-

Michel Colombe: Medaglia di Luigi XII
Parigi, Biblioteca nazionale

zione d'italiani, il vecchio scultore restò sempre fedele alla tradizione nazionale.

La sua ultima opera: *San Giorgio che trafigge il drago,* commessa per essere collocata sull'altare della cappella del castello di Gaillon e oggi conservata al Louvre, ne fornisce un'altra prova decisiva.

Questo bassorilievo doveva prender posto in mezzo a una ornamentazione italiana eseguita da italiani dimoranti a Gaillon; ma nell'esecuzione non apparisce alcun elemento estraneo. L'opera è prettamente francese in tutte le sue parti, così per la calma impassibile e soprannaturale del San Giorgio sicuro della sua forza, ritto in arcioni, che per lo slancio irresistibile del potente cavallo pesante e per la forma del drago — simile alle *Tarasche* che si trovano spesso rappresentate nelle opere originarie del mezzogiorno della Francia; — così per la giovine principessa rassomigliante stranamente alle *Virtù* del sepolcro di Nantes, come per il paesaggio che attornia tutta la scena.

Se si ricorda che questa scultura fu eseguita nel 1509 si dovrà constatare quanto l'influenza italiana fu lenta a farsi sentire e a imporsi in Francia: ne è prova evidentissima l'opera di Michel Colombe, del vecchio scultore che fu uno degli ultimi ed uno dei più illustri rappresentanti dell' arte nazionale, come dice benissimo il Vitry: « L'arte di Michel Colombe fu essen-

Girolamo Viscardo: Reliquiario e statua di Santa Susanna
(importato dall' Italia al principio del secolo XVI) — Abbazia di Fécamp

In questo magnifico castello ove il cardinale d'Amboise fece così larga parte agli artisti transalpini, il posto d'onore nella cappella fu riservato al vecchio scultore che personificava allora, nella sua più alta espressione, l'arte nazionale. Qui come nel sepolcro di Nantes non si può fare a meno di notare nella disposizione generale una certa influenza italiana, ma è possibile che anche qui s'imponesse al Colombe un tema, concretato forse in un disegno.

zialmente un'arte di transizione; egli restò uguale a sè stesso fino alla fine, e giustamente è stato detto *L'uomo del medio evo per la coscienza e la gravità del sentimento.* Non fu un novatore nè un iniziatore; non si può nemmeno dire, a nostro avviso, che egli fosse il punto di partenza glorioso della scuola che spiega dopo di lui la sua feconda attività nella regione della Loira: egli segna più che un punto di partenza, un punto d'arrivo ».

Parigi, giugno 1902.

JEAN GUIFFREY.

ARTE CONTEMPORANEA

L'ESPOSIZIONE QUADRIENNALE DI BELLE ARTI IN TORINO.

A quando abbandonò risolutamente il manierismo dei quadri storici del Gamba, la pittura piemontese mostrò di volersi riconciliare col vero per mezzo del paesaggio. Nè a miglior fonte poteva ritemprarsi, poichè non c'è effetto che non si produca nel paese, ove la stessa natura pensa ad offrire al pittore i rapporti dei toni, le più varie manifestazioni della luce, l'aria, la distanza, così che, educando la sua intelligenza alla considerazione delle grandi linee, aprendo il suo cuore alla voce possente delle cose, quando anche non riesca a fare di lui un pensatore, ne farà sempre un artista sincero. Ed arte sincera è quella del Piemonte, che non si è arrestata al paese, ma, passando audacemente per tutte le forme, attingendo a tutte le ispira zioni, nella *Quadriennale* di Torino ci dà di sè una visione, quale non aveva potuto offrire nella mostra del '98 e nell'ultima internazionale di Venezia.

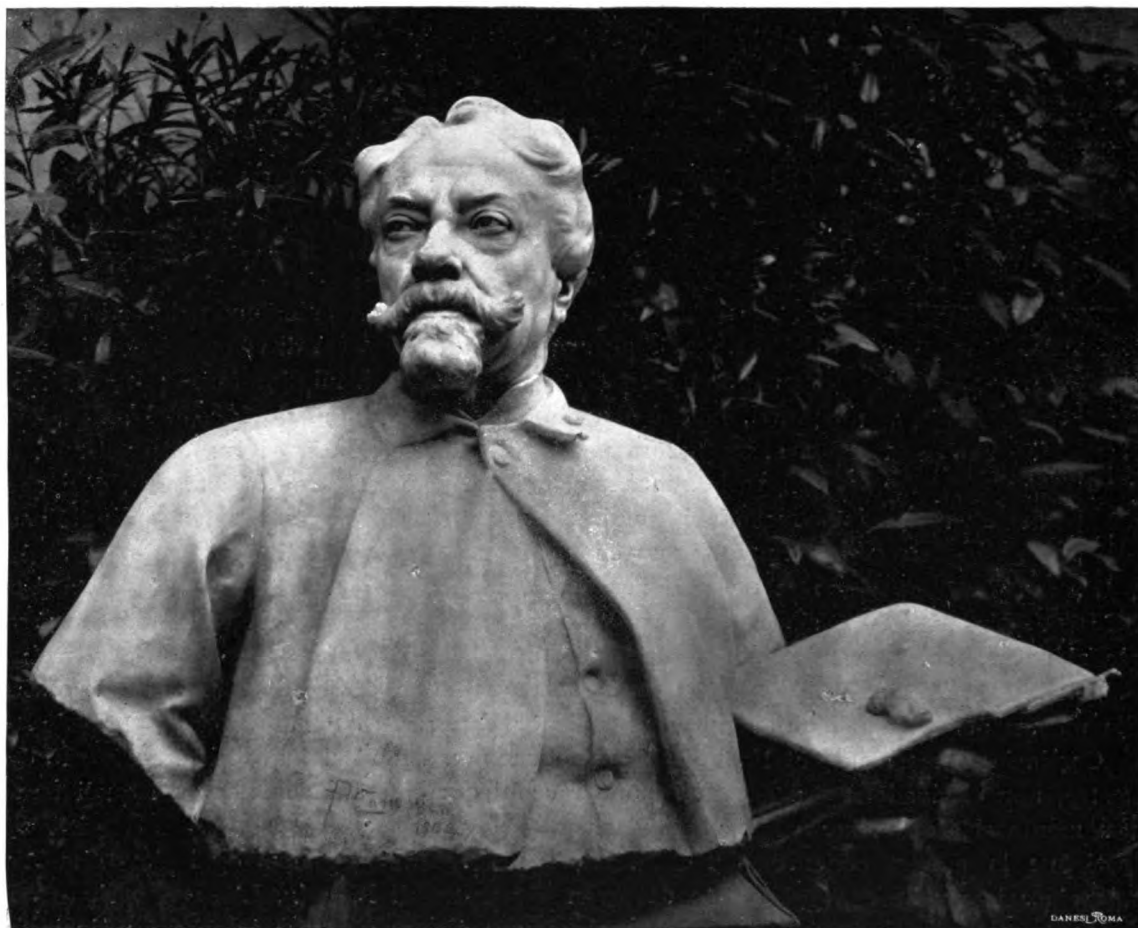
Comincia la rassegna col Fontanesi, e, sebbene non siano qui i quadri più celebrati del maestro, non si rivedono senza commozione raccolti quegli studî sommari, nei quali tanto intimamente si sente vibrare l'anima dell'artista

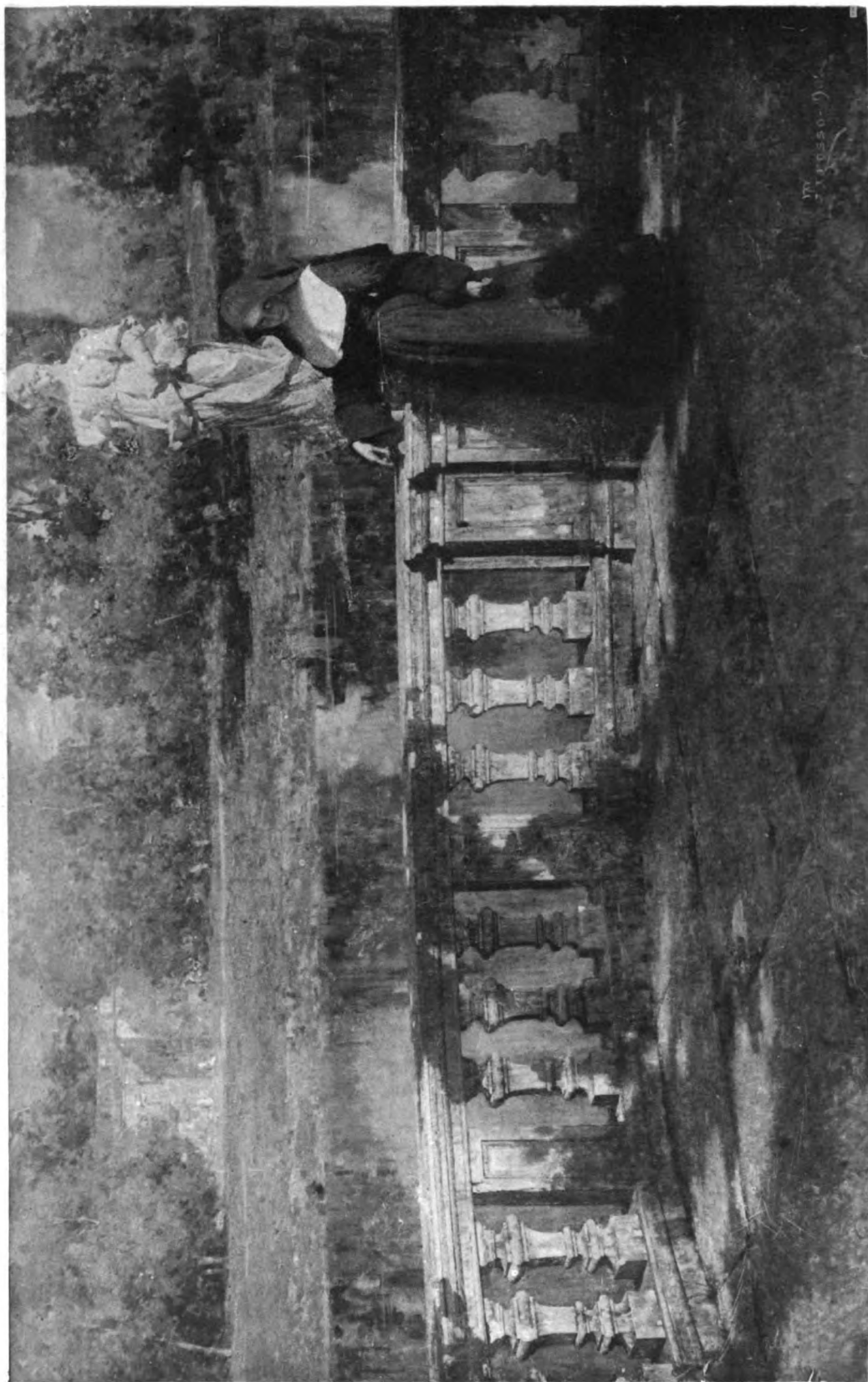
Segue la mostra collettiva del Calderini, il pittore che meglio di ogni altro dimostra quale efficacia avesse l'insegnamento del grande maestro di Reggio. L'arte del Fontanesi è larga, sprezzante, sintetica, di una crudità sempre diretta alla vita intensa dell'insieme. Fedele alle impressioni della vita, egli le riassume e le esprime con tutta la forza che l'arte può dare, e nei suoi quadri tutto è moto, tutto è vita, una vita che trascina seco ogni parte in un'unità appassionatamente tirannica. Al contrario il Calderini è il poeta della soavità, della dolcezza, della grazia ingenua e della fresca semplicità. Fedele agl'insegnamenti del maestro in quanto l'arte sua non abborda la natura con formole già fatte, ma con un soggettivismo che è la concentrazione nello stato d'idea delle sensazioni che l'artista ha provato di fronte alla natura, egli impronta i suoi quadri di una nota altamente personale e di armonie che male si accordano con quelle del Fontanesi. Così che del maestro il Calderini non ci dà per fermo le grandi sensazioni. Egli non sa strappare alla natura quegli accenti acuti e vibranti, quegli accordi giganteschi, ma l'accarezza con soave compiacenza, cerca i cantucci riposti, i prati molli, le ombre fresche nel profondo dei boschi, i cieli sorridenti nella luce blanda del maggio, e queste forme riveste d'impressioni sempre nuove e traduce in melodie squisite.

Del gruppo che fa capo al Fontanesi, appariscono nella *Quadriennale* il Pugliese Levi e il Pollonera, ma la pittura piemontese non deriva tutta dal Fontanesi, e ce ne persuade la lunga serie delle altre forze, che va dal Piumati al Delleani, dal Ferro al Montezemolo,

dal Piana all'Onetti, dall'Avondo, così felicemente riapparso, al Tavernier, dal Follini e dal Salassa al Fornara. Completano l'interessante Esposizione regionale le altre mostre collettive del Cavalleri, del Grosso e del Ricci.

Il Cavalleri esce finalmente dalla sua monotonia, e da quella raccolta di quadri, in cui la varietà della tecnica sempre risponde alla varietà della ispirazione, scaturisce l'immagine di una costituzione estetica essenzialmente ricca di virtù pittoriche, della facoltà cioè di tradurre con la linea e col colore ogni moto della mente e del cuore.

Il Grosso dal canto suo torna alla sincerità della prima rivelazione e, mentre presenta

Pietro Canonica: Busto del pittore Alberto Pasini
Torino, Esposizione quadriennale di Belle Arti — (Fotografia E. di Sambuy)

alcuni ritratti di una evidenza e di un rilievo veramente mirabili e tenta l'ispirazione religiosa senza saper uscire dall'accademia, in *Rimpianto* ci offre uno di quei quadri che non si guardano senza commozione, per la sincerità e la forza del sentimento onde sono scaturiti. Scende la notte e le forme perdono la determinatezza dei loro contorni; nell'azzurrina luce crepuscolare è uno scoloramento di tutte le cose. Appoggiata ad una balaustrata di marmo, vicino ad una statua, una monaca guarda i fuochi che si accendono nelle ville. Quanto è lontano quel mondo da lei! Tutti i desiderî che non hanno nome, tutte le gioie che non hanno voce, i dolori senza lagrime, le speranze senza oggetto, i sogni che mai divengono realtà, tutta questa grande tragedia del sentimento trabocca nel cuore della fanciulla e fa vaneggiare nei suoi occhioni l'ombra di una infinita malinconia. Quadro questo veramente notevole per la schiettezza della ispirazione e per quell'intima corrispondenza di sentimento che è fra la figura e il paesaggio, e che, per la commozione che ne deriva, assai più che per l'acci-

GIACOMO GROSSO: RIMPIANTO

Torino, Esposizione quadriennale di Belle Arti — (Fotografia E. di Sambuy)

Fototipia Danesi - Roma.

dentale somiglianza di quella ringhiera, di quella statua, di quell'acqua e di quel dolore di cui ignoriamo la causa, ci fa ripensare al *Refugium peccatorum* del Nono.

Di Giuseppe Ricci è ancora troppo vivo il rimpianto, perchè non si sentisse il bisogno di vederne ricostituita la gentile figura nella raccolta delle sue opere principali. Artista squisito, egli canta serenamente il poema dell'infanzia e sa infondere nei suoi quadri una mite suggestione di affetto e di dolcezza, anche quando l'uniformità del colore nasconde la varietà sempre felice dell'ispirazione.

A questi e ad altri valori sono venute ad aggiungersi da ogni parte d'Italia altre forze. e se Milano, Napoli, Roma e Venezia appariscono degnamente rappresentate, alla Toscana ci riconduce la mostra collettiva di Telemaco Signorini, che non solo nulla perde del suo valore, ma in una particolare luce appare vicino alla raccolta di Mosè Bianchi.

Rappresentante dei *Macchiaiuoli fiorentini*, il Signorini dimostra che l'immersione dei corpi nella luce non fu scoperta nè dagli impressioni come Manet, nè dai luministi come Monet. Ma, per quanto verista, egli non disprezzava il sentimento e l'immaginazione, che emanano sempre dai suoi dipinti, sia che egli ritragga la campagna toscana o la riviera ligure, il vecchio mercato di Firenze o i paesaggi ariosi dell'isola d'Elba. Così l'occhio dell'artista percepisce il vero, ma il cuore e la fantasia lo ravvivano, e l'opera d'arte diventa un indice psicologico.

In questa idealizzazione del sentimento avviene spesso che il colore, il tono, la linea acquistino un valore convenzionale, ma il pittore che voglia farsi rappresentatore d'idee e di sentimenti non dovrà mai dimenticare che l'arte sua deve esprimersi mediante la forma, la quale è quel che è, e nell'arte, come nella natura, rappresenta una entità che non è suscettibile di modificazioni. Un'arte la quale non sappia trovare l'equilibrio fra i diversi elementi di cui risulta, ma che all'espressione di un solo sacrifichi tutti gli altri, non sarà mai, al più, che il documento di una tendenza a raggiungere nuove forme di bellezza. Inteso in questo senso, nessun documento è più significante della *Via Crucis* di Gaetano Previati. Bene la figura del Rabbi, che sotto il peso immane della croce si avanza verso il Golgota, parve esprimere la passione dello stesso pittore. Passione tutta umana però, per quanto illuminata da una grande idea; ond'è assolutamente uomo quel Cristo, il quale non sa esprimere la sublime leggenda cristiana che su la via del Calvario ravvicinò l'uomo a Dio con un pegno indistruttibile di riconoscenza e di dolore.

* * *

Meno notevole è la Mostra della scultura, ma, se il Romagnoli con la sua solita efficacia di espressione patetica vi porta un contributo non indifferente di genialità, se il Rubino riesce a infondere un sentimento mite e ineffabile nel volto della sua fanciulla pregante, se il Pellini, il Contratti e l'Ugo manifestano perspicue qualità della plastica, a nobilitare tutta l'Esposizione basta il nome di Pietro Canonica. La scultura piemontese, che recentemente col Calandra ci ha data la più completa espressione dell'attaccamento alle tradizioni cavalleresche ed eroiche della stirpe, col Canonica esce dal campo regionale per attingere ispirazioni nell'anima universale. Qui si sente veramente che il bello è armonia di perfezioni, per modo che lo scultore, ponendo a fondamento dell'arte sua il vero, riesce a un tempo forte e gentile e rivela una virtù che è fatta di sapienza e di sincerità.

E nessun nome meglio di quello di Pietro Canonica può suggellare il successo di una esposizione di arte moderna. Perchè quel nome, che ormai non è più una speranza, ma una gloria, è anche il simbolo della fiorente giovinezza italica. Richiamata potentemente dalla sua tradizione di gloria, essa vibra e freme in un impeto di vita nuova, e piena di fede, tende le braccia all'avvenire.

ARDUINO COLASANTI.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

6.

Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.

E. Ridolfi: *Le Gallerie di Firenze.* (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane.* Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Volume V). Roma, 1902.

Incomincia il benemerito direttore delle Gallerie fiorentine col dare un elenco sommario delle opere che facevano parte della Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e che con legge recente furono acquistate dallo Stato. Parte di questa collezione — che fu già illustrata dal R. nel IV volume de *Le Gallerie nazionali* — troverà posto per la sua natura nel Museo del Bargello; intanto provvisoriamente l'intera raccolta — che soltanto il capolavoro di Ugo van der Goes sarebbe sufficiente a rendere illustre — è stata ordinata in tre nuove sale degli Uffizi.

Venendo a dire degli altri acquisti fatti e dei doni ricevuti dalle Gallerie di Firenze, il R. ricorda due tele del Tiepolo che fecero parte un tempo della decorazione di qualche soffitto, parecchi disegni, e buon numero di stampe, di cui alcune colorate; infine otto dipinti donati dal dott. Arthur de Noè Walker tra i quali si notano un *Cristo che porta la croce* del Morales, un *Paggio* attribuito al Tiepolo, un'*Addolorata* tizianesca e una testa di San Pietro di Guido Reni.

Tratta da ultimo delle principali opere restaurate recentemente — la grande tela di Rubens, *Enrico IV alla battaglia d'Ivry* (l'altra tela dello stesso: *L'ingresso di Enrico IV a Parigi*, era stata già riparata), una *Vergine col Bambino* di Giulio Romano e un tondo della scuola di Lorenzo di Credi — e chiude accennando ad alcuni miglioramenti apportati ai locali della Galleria d'arte antica e moderna.

Corredano la diligente relazione del R., le fotografie dei due Rubens e del tondo della scuola di Lorenzo di Credi, alle quali avrebbe potuto aggiungere con vantaggio degli studiosi anche quelle dei più interessanti fra i dipinti donati dal dott. Noè Walker.

ett. m.

Giulio Cantalamessa. *La R. Galleria di Venezia.* (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane.* Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Vol. V). Roma, 1902.

Meglio che una relazione del movimento operatosi nella sua Galleria è questa del Cantalamessa una diligente e particolareggiata illustrazione di tutte le opere d'arte che sono andate in questi ultimi anni ad arricchire, mercè il suo buon volere e la sua oculatezza, le sale già colme dei tesori dell'arte veneta.

Di tali importantissimi acquisti è stata tenuta parola volta a volta nelle colonne di questo periodico nei corrieri dei nostri corrispondenti da Venezia, ed ora, senza tornare a discorrere di tutti, ci limiteremo a ricordare l'ancona di Cima, proveniente dalla chiesetta di San Dionisio a Zermen, i due busti dei fratelli Duodo scolpiti da Alessandro Vittoria, una *Coronazione di spine* di Iacopo Tintoretto, un tondo di Alvise Vivarini, un piccolo ritratto forse di mano di Filippo Mazzola, un *San Girolamo* di Jacopo Bassano, infine quella mirabile *Sacra Conversazione* degli ultimi tempi di Palma il vecchio, che è tra gli acquisti più cospicui fatti in questi ultimi tempi dagli istituti dello Stato e per il quale tante meritate lodi furono rivolte al direttore della Galleria di Venezia.

Di singolare importanza inoltre è la scoperta della firma (senza dubbio autentica) di Giovanni Bellini dietro una testa di Cristo (n. 87) attribuita finora agli scolari. La tavola è doppia, formata cioè di due tavolette uguali unite per i rovesci; certo queste sono frammenti di una stessa pittura, forse di una *Trasfigurazione* del Bellini ch'era un tempo nella chiesa veneziana di San Salvatore.

Il nome di Giambellino ci ricorda gli attacchi violenti cui è stato fatto segno in questi ultimi tempi il Cantalamessa: orbene egli non avrebbe potuto, secondo noi, rispondere in modo migliore che con questa lucida relazione la quale è documento della sua competenza, dell'amore con cui custodisce ed accresce le collezioni a lui affidate, della cura e della coscienza che egli pone nell'esercizio del suo alto ufficio.

ett. m.

ADOLFO VENTURI: *La Galleria nazionale d'arte antica in Roma.* (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane.* Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Volume V). Roma, 1902.

Brevissima è la relazione del direttore della Galleria Corsini. Con poche parole egli illustra le opere che dalla pubblicazione del IV volume delle *Gallerie* sono entrate nel suo istituto o sono state esposte al pubblico: il bellissimo *San Giorgio* che i lettori de *L'Arte* già conoscono,[1] e che egli pone qui a riscontro col Giorgione di casa Giovannelli a Venezia e con l'altro del seminario arcivescovile della stessa città, il ritratto del Bernini, opera del Baciccia, anch'esso pubblicato ne *L'Arte*,[2] infine un *Cristo coronato di spine* che era nascosto nei magazzini e nel quale il V. ha riconosciuto la mano del Morales.

Accenna poi alle rettifiche fatte nelle attribuzioni di numerose opere olandesi e fiamminghe, e tra queste mi piace ricordare il *San Sebastiano,* del fondo Corsini, dato a Rubens anzichè a Van Dijck, e il *Cristo* n. 288 tolto al primo e restituito al secondo.

ett. m.

7.

Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.

Annales internationales d'histoire. — Congrès de Paris 1900. 7e section. Histoire des arts du dessin. Paris, Colin, 1902.

Vorremmo parlare a lungo di questo volume che contiene tutte le comunicazioni presentate alla sezione artistica del Congresso di storia comparata tenutosi a Parigi nell'estate del 1900, ma poichè il materiale che vi è raccolto è assai copioso e, d'altro canto, parecchi lavori non risguardano l'arte nostra o almeno non hanno con essa riferimento diretto, ci limiteremo a qualche indicazione sommaria intorno a ciascuna comunicazione tanto perchè i nostri lettori possano essere informati del contenuto del volume.

1. Chanoine PORÉE: *Note sur une statue de sainte Anne, de l'atelier de Verneuil-au-Perche.* — La statua in legno di quercia è assai interessante per la iconografia della Madre della Madonna perchè reca scolpita la piccola Vergine sul ventre materno. La scultura risale ai primi anni del XVI secolo ed è forse opera di Gabrieloste di Verneuil.

1. CLEMENTE LUPI: *Identità di forma architettonica nelle case di Pisa del medio evo e in quelle comuni di Roma antica.* — L'A. dimostra che l'architettura della casa pisana del medio evo è una continuazione di quelle dei « cenacula meritoria » (abitazioni di minor lusso date a pigione) dei Romani e che quindi quegli edifizi pisani possono supplire per noi alla mancanza degli esemplari antichi in Pompei e in Roma.

3. R. DE MAULDE: *Le portrait de Philibert de la Platière à Chantilly.* — È un ritratto a lapis di Filiberto II de la Platière « uomo di guerra e uomo di corte, ciambellano e soldato » di Carlo VIII, eseguito probabilmente da Jean Perréal.

4. A. BREDIUS: *Le peintre Louis Finson (Ludovicus Finsonius).* — Succosa monografia intorno alla vita, allo stile, alle opere di questo pittore originario di Bruges, seguace del Caravaggio e in certo modo precursore fiammingo di Gherardo delle Notti.

5. S. FRASCHETTI: *Uno scultore lorenese a Roma nel secolo XVII.* — Il suo nome fu Claudio Porissimi. I documenti mostrano che egli lavorò sotto la direzione del Bernini alla decorazione dei pilastri della chiesa di San Pietro e che scolpì la statua del *Gange* della fontana di piazza Navona. Nel 1652 l'agente del duca di Modena a Roma lo proponeva a Francesco I d'Este, parlandone assai bene.

6. C. DE MANDACH: *Du classement, de la conservation et de la reproduction des portraits* (vuol certo dire: *des dessins*) *de maîtres dans les Musées d'Europe.* — Si esaminano i sistemi in uso nei diversi musei per rendere accessibili al pubblico le grandi collezioni di disegni.

7. A. BLANCHET: *Peintres-médailleurs français des XVe et XVIe siècle.* — (Jean Hennequin, Jean Bourdichon, Jean Perréal, Jacquelin de Montluçon, François Thévenot).

8. J. E. BULLOZ: *Projet d'organisation d'un inventaire photographique de la France.* — L'A. espone i mezzi pratici per riuscire nell'intento e il modo d'organizzare il lavoro.

9. E. DURAND-GRÉVILLE: *L'encre dans les dessins des vieux maîtres.* — Si distinguono fra i disegni a penna quelli eseguiti con inchiostri di nero fumo e che restano di color nero e quelli con inchiostro a base di preparati di ferro che col tempo arrossiscono e ingialliscono e sono quindi scambiati per disegni a inchiostri colorati.

---

[1] V. *L'Arte* (1900), III, 316.

[2] *Ibid.*

L'A. conforta le sue asserzioni con esempî di disegni della collezione del Louvre.

10. GEORGES LAMPAKIS: *Les antiquités chrétiennes de la Grèce*. — Brevissimi cenni intorno all'architettura e alle rappresentazioni dei santi nelle chiese e nei monasteri della Grecia.

11. E. BERTAUX: « *Magister Nicholas Pietri de Apulia* ». — L'A. riassunta la questione intorno alla patria di Nicola Pisano si schiera con coloro che sostengono l'origine pugliese convalidando tale opinione con nuovi ed efficaci argomenti. Dimostra come in Toscana l'arte di Nicola, rappresentante delle tradizioni artistiche pugliesi, si incontrasse e si fondesse con le correnti artistiche di Lombardia e si sforza di provare l'influsso che l'arte francese esercitò sulle opere di colui che personificava il meraviglioso connubio di tradizioni classiche, arte pugliese e arte lombarda. Ma in onta alle affinità che riscontra il B., ed a rassomiglianze che, anche se provatissime, possono essere fortuite, resta fermo il fatto che l'arte di Nicola Pisano è essenzialmente italiana, e italiane sono le concezioni onde si manifesta il suo genio universale.

12. P. VITRY: *Les collections d'œuvres d'art françaises du XVIII^e siècle appartenant à l'Empereur d'Allemagne*. — Una notizia delle pubblicazioni fatte su queste collezioni dal direttore delle raccolte imperiali dottor P. Seidel, e alcune lievi aggiunte alla parte che si riferisce alla scultura.

13. A. VENTURI: *Una bibbia francese del principio del secolo XV*. — È la bibbia (XIII-22) della biblioteca Barberini che appartenne, secondo dimostra il Venturi, agli Estensi. Il codice squisitamente miniato risale circa al 1430: ignoto è il nome dell'artista francese che la decorò, solo sappiamo che Iacopo di Arezzo vi aggiunse le lettere fiorite e le lettere maiuscole.

14. A. VENTURI: *Un nuovo quadro di Giorgione*. — Il *San Giorgio che trafigge il drago* entrato da poco tempo nella Galleria nazionale di Roma. Il Venturi accenna brevemente alle caratteristiche di stile che lo indussero ad assegnare il quadro alla mano dell'artista meraviglioso.

15. G. DEHIO: *L'influence de l'art français sur l'art allemand au XIII^e siècle*. — Il Dehio studia questa influenza sopra tutto nelle opere architettoniche (cattedrale di Magdeburgo, Notre-Dame di Trêves, Santa Elisabetta di Marburgo, San Vittorio a Xanten, nave della cattedrale di Halberstadt, nave della cattedrale di Strasburgo, coro della cattedrale di Colonia), ma anche nella scultura in opere delle cattedrali di Bamberg, di Strasburgo e di Naumbourg.

A seguito delle comunicazioni del Dehio, il signor Wrangel aggiunge alcune note relative all'influenza francese sull'architettura scandinava nel medio evo.

16. J. PROTAT: *Un bois gravé du XIV^e siècle*. — È un frammento di una placca di legno scolpita da ambedue le parti e recante da un lato la *Crocifissione* dall'altro l'*Annunciazione*. Per via di sottili raffronti M. Bouchot, conservatore del gabinetto delle stampe a Parigi, è riuscito a determinare che l'opera proviene dalla Borgogna e non è posteriore al 1370 circa: sposta cioè di un mezzo secolo indietro la data della invenzione della xilografia.

17. Il sottoscritto, infine, dà con la scorta di un libro d'appunti dell'artista, ritrovato a Camaldoli, alcune brevi note intorno al maestro di vetri istoriati Guglielmo Marcillat (comunemente conosciuto sotto il nome di Guglielmo da Marsiglia). E qui sembra opportuno al sottoscritto avvertire che la stampa non essendo stata eseguita, per equivoco, sulle bozze da lui rivedute, la comunicazione è uscita scorretta per modo che in qualche luogo ne è inesplicabile il senso. Spera però riprendere quanto prima l'argomento e pubblicare presto su questo periodico uno studio più vasto su *Guglielmo Marcillat, maestro di vetri istoriati e pittore*.

E. MODIGLIANI.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

Gazette des beaux-arts. Maggio 1902. Pag. 380.

ADOLFO VENTURI: *Le caratteristiche degli antichi maestri italiani*. — L'A. considera lungamente in questo articolo che forma la prefazione della « Galleria Crespi », in quale modo si manifestano le caratteristiche personali e di scuola nelle opere dei vari maestri e come queste appariscono persino nei ritratti.

Egli esamina con cura quali sono le relazioni di spirito che si stabiliscono fra il pittore e la persona della quale egli fa il ritratto e stabilisce per quali motivi possa darsi il caso che ritratti di una stessa persona possano essere divessi gli uni dagli altri. Osserva che le qualità intellettuali ed anche fisiche di ciascun pittore si mostrano nelle opere dando loro caratteri speciali e distintivi. A ció si aggiungono poi le speciali tradizioni della scuola alla quale l'artista appartiene.

(Lo studio seguiterà nel prossimo numero).

— Pag. 387.

RAIMOND BOUYER: *L'Esposizione retrospettiva e moderna di silografie alla Scuola di belle arti di Parigi*.

— Giugno 1902. Pag. 441.

HERBERT COOK: *Tesori d'arte italiana in Inghilterra* (quarto articolo). — L'A. descrive in questo articolo la collezione Wallace, fermandosi specialmente ad esaminare una magnifica pala d'altare di Cima da Conegliano, di cui le varie parti sono disperse. Nella

collezione Wallace è la tavola centrale, nel museo di Strasburgo sono le tavole laterali e la lunetta appartiene al signor John Edward Taylor di Londra. L'A. nel suo studio pubblica buone riproduzioni di dipinti attribuiti ad Alvise Vivarini, Tiziano, Andrea del Sarto, Bernardino Luini e Bianchi Ferrari.

— Pag. 476.

HEINRICH MODERNE: *Le pitture del Tiepolo a Villa Girola* (primo articolo).

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1902. Fascicolo I. Pag. 9.

GEORG HUMANN: *Sui giudizi che si possono dare intorno ad opere d'arte medievali avendo riguardo al tempo ed al luogo della loro fabbricazione:* — Con molteplici esempi l'A. dimostra quante cautele siano necessarie nel giudicare del tempo, e specialmente del luogo, dove sono stati fabbricati oggetti artistici medievali. Egli dimostra come talvolta anche iscrizioni e documenti non bastino a provare sicuramente questi fatti importantissimi, e come invece bene spesso possano condurci in errore, facendoci credere erroneamente fabbricata in un luogo da artisti locali una cosa, che vi è stata invece fatta da artisti di passaggio ed appartenenti a scuole lontane. Le conseguenze di simili errori possono essere gravissime, inducendoci a deduzioni fallaci.

— Pag. 49.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento.* — Le relazioni fra Roma e Milano, anche durante il Rinascimento, furono importanti e frequenti, ed i carteggi conservati nell'archivio di Stato milanese provano i continui rapporti tra la corte pontificia e quella sforzesca.

Tali relazioni non furono soltanto politiche, e già il Bertolotti aveva notato non pochi artisti lombardi residenti a Roma, come i Solari, e fra questi il celebre Cristoforo.

Il Malaguzzi aggiunge nuove notizie relative alla dimora in Roma del Bramante e del Caradosso. Non possiamo se non essere grati al valente studioso di queste ricerche che ci forniscono preziose e fresche notizie ed augurarci ch'egli continui.

— Pag. 64.

JOCELYN FOULKES: *Note su due pitture attribuite a Vincenzo Foppa.* — Le due pitture sono due *Pietà*, di cui l'una è conservata nella Galleria di Berlino, l'altra in una collezione privata di Parigi. L'A. dubita dell'autenticità del quadro di Parigi, mentre è convinto di quella del dipinto di Berlino.

— Pag. 157.

C. VON FABRICZY: *Nuovi contributi alla biografia di Niccolò d'Arezzo.* — In questo terzo articolo l'autore pubblica un contratto datato nel 1392, fra Niccolò Lamberti e Caterina, moglie del sarto francese Giuliano. In seguito egli pubblica le note dei pagamenti a Niccolò di Piero per la pietra tombale che gli esecutori testamentari di Marco Datini gli avevano commesso. Segue un prospetto cronologico esattissimo della vita e delle opere di Niccolò di Piero.

— Pag. 170.

EMIL SCHAEFFER: *Sugli « Uomini famosi di Andrea del Castagno ».* — Lo Schaeffer parla dei ritratti di grandi fiorentini, dipinti da Andrea nella villa di Legnara. Egli esamina il tipo di ciascun ritratto, industriandosi di trovare le fonti alle quali il maestro possa aver ricorso.

— Pag. 178.

EMIL JACOBSEN: *Dipinti italiani nel Louvre.*

FEDERICO HERMANIN.

Archivio storico siciliano. Anno XXVII, fascicoli I-II.

E. Mauceri pubblica un documento, datato 4 maggio 1499 e conservato nell'archivio di Stato di Palermo, dal quale apprendiamo il nome di un pittore finora sconosciuto — Berto de Messana. Costui avrebbe dipinte alcune storie della vita della Vergine (oggi perdute) in una cappella del duomo di Monte San Giuliano.

Bullettino del Museo Civico di Padova. Padova. Anno 1902. N. 1-2.

Vittorio Lazzarini, pubblica, traendole da documenti, notizie relative ad Annibale Magi da Bassano, († 1504) architetto della sala e della loggia del Consiglio in Padova.

— N. 5-6.

LUIGI RIZZOLI, jun.: *Due bassorilievi in bronzo di Giovanni dal Cavino.* — Questi due medaglioni adornarono fino a tutto il secolo XVIII la porta di San Benedetto in Padova e si conservano ora nel museo Bottacin.

Recano raffigurate di profilo le teste di due illustri letterati del secolo XVI, Andrea Navagero, medico veneto e Girolamo Frescatoro, medico e filosofo. Nessun documento prova che di essi fosse autore Giovanni dal Cavino, ma a questo maestro li attribuiscono concordemente gli autori, e tale attribuzione confermano le ragioni di stile.

Bullettino della Società filologica romana. N. 3. Roma, 1902.

A. VENTURI: *Note di storia dell'arte medievale.* — Sono tre noterelle così concise che possono essere a dirittura riprodotte integralmente.

[1] Nel tesoro della basilica di Monza si conserva sopra un piatto la gallina dai pulcini d'oro, ascritta dallo Zimmermann al secolo XIII, dal Bock ad alta antichità. La rappresentazione della gallina con i suoi pulcini, simbolo d'abbondanza presso i popoli antichi e principalmente presso i romani, può servire a corroborare le ragioni desunte dalla tecnica per la determinazione dell'antichità dell'oggetto. Probabilmente il gioiello fu un dono augurale, come il piatto di cui è un frammento al Museo d'Orange, nel quale entro un medaglione si vede una gallina con una spica nel becco e tre pulcini e la scritta MIHI ET MEIS FELICITER. Il costume romano, piuttosto che un rapporto tra quella gallina aurea di Teodolinda e le leggende dei rumeni attuali nel basso Danubio, donde passarono i Longobardi, si può vedere nell'oggetto che fu consacrato ai celesti patroni della basilica di San Giovanni di Monza.

[2] Molti degli oggetti barbarici trovati a Nocera Umbra e a Castel Trosino hanno identità con altri rinvenuti presso Strasburgo (vedi Lindenschmit, vol. I, disp. I, tav. VIII, nn. 7-9-10; id., disp. XII, tav. VIII, nn. 1-14, 17-20; vol. II, disp. III, tav. VI, nn. 4-7; id., disp. X, tav. VI, nn. 1, 4, 13, 14; id., disp. XI, tav. VI, n. 1; vol. III, tav. IV, n. 6; id., tav. IX, n. 1). Tale identità può lasciar credere che parte dei Goti, quando furono costretti a ripassare le Alpi, si rifuggiassero presso i popoli germanici fratelli, e può dar modo a disegnare la via tenuta dai Goti fuggitivi dall'Italia.

[3] Il Bradley, nel *Dictionary of Miniaturists,* discorre di un Giovanni Eposio miniatore d'un *Exultet* della Vaticana (n. 9820). Non è il miniatore, ma il preposto della chiesa che ebbe l'*Exultet.* L'iscrizione male interpretata dal Bradley è la seguente:

IOHS PBR ET
[PR]EPOSI
[T]VS.

— Pag. 13.

Il prof. Fedele pubblica un'iscrizione inedita del campanile di Gaeta dalla quale si rileva come il monumento fosse opera del marmorario Niccolò romano che noi sappiamo aver vissuto nel XII secolo.

— Pag. 15.

G. FOGOLARI: *La leggenda del martirio dei Santi Quirico e Giulitta in Santa Maria Antiqua.* L'A., descritta la leggenda nella doppia forma in cui è pervenuta a noi negli *Acta Apocrypha* e in una lettera di Teodoro, vescovo di Iconio, illustra la serie di affreschi di Santa Maria Antiqua con le storie del martirio del santo fanciullo e di sua madre.

Mette in relazione codeste rappresentazioni col racconto degli *Acta Apocrypha* e mostra come il pittore si attenesse, meno nella scena della morte di San Quirico, a questa forma della leggenda, condannata da papa Gelasio, respinta dal vescovo Teodoro e scartata poi dai Bollandisti.

Termina accennando alle forme che la leggenda assunse nei martirologi romani dell'XI e XII secolo, fino al tempo in cui la versione del vescovo Teodoro fu universalmente accettata.

— Pag. 37.

F. Hermanin riporta l'iscrizione del tabernacolo di Santa Cecilia, già riferita dall'Ugonio e venuta in luce durante i recenti restauri, iscrizione che prova come il monumento fosse eseguito da Arnolfo nel 1293 (voci 1283 come lesse l'Ugonio). L'A. ricorda l'epigrafe del tabernacolo di San Paolo fuori le mura e quella del distrutto sepolcro di papa Bonifacio VIII in San Pietro; ambedue indicanti come autore un Arnolfo, certo lo stesso del tabernacolo di Santa Cecilia e certo, secondo dimostrò il Frey, un artista diverso da Arnolfo di Cambio, architetto di Santa Maria del Fiore.

— Pag. 57.

F. Hermanin illustra brevemente un trittico di Antoniazzo romano conservato nella chiesa di San Francesco presso Subiaco e ricordato da G. Iannuccelli nelle sue *Memorie di Subiaco.* Il trittico rappresenta la Vergine col Bambino tra San Francesco e Sant'Antonio e reca la scritta ANTONIVS DE ROMA ME PINXIT 1464; risale quindi al primo periodo dell'attività dell'artista.

— Pag. 61.

Fra le *Notizie* si dà un cenno dei restauri alla casa degli Anguillara e al palazzetto della Farnesina ai Baullari, si reclamano provvedimenti a tutela dell'importante chiesa di San Flaviano a Montefiascone (fondata nel primo quarto del secolo XI, decorata di affreschi nel trecento), si parla brevemente, in fine, di una grotta-cappelletta, presso il paese di Magliano Pecorareccio, dalla vôlta e dalle pareti ricoperte di affreschi con le storie dell'infanzia del Redentore (secolo XIII).

Fanfulla della Domenica. Roma, 5 gennaio 1902.

Stanislao Fraschetti vi ricordava le vicende della costruzione del palazzo di Montecitorio, incominciata come si sa dal Bernini e continuata da Carlo Fontana, e indicava un documento dell'Archivio della fabbrica di San Pietro dal quale si può dedurre che il palazzo — destinato alla famiglia d'Innocenzo X — era in realtà dovuto all'iniziativa della celeberrima co-

gnata del papa, donna Olympia Pamphili, ed eseguito per dimora di lei.

— 9 marzo 1902.

S. Fraschetti: *L'architetto del palazzo della Cancelleria.* — Il povero nostro collega riassumeva limpidamente in questo articolo i termini della questione intorno all'architetto del palazzo della Cancelleria, e confutata l'opinione del Fabriczy che sosteneva dovesse il passo del Summonte relativo a Gaspare Romano essere riferito alla casa del Riario in Napoli, si poneva anch'egli il problema che tanto ha dato da fare agli storici dell'architettura.

Scartato con lo Gnoli, e giustamente, per ragioni cronologiche e di stile il nome di Bramante, scartato quello di Giuliano da Sangallo, non sostenuto da alcuna prova, il Fraschetti tornava all'idea altra volta manifestata che il palazzo « dovesse attribuirsi non a un solo artista, ma piuttosto a quelle botteghe di artisti romani o romanizzati del quattrocento che nelle masse architettoniche ispiravansi agli esempi classici e nei partiti decorativi alla grazia timorosa dell'arte toscana ».

Lo confermavano in questa opinione i documenti recentemente editi, indicanti da un lato Gaspare romano, dall'altro Bastiano da Bologna come architetti del palazzo celeberrimo.

— 6 aprile 1902.

Il Fraschetti descritto brevemente l'elegante tempietto che Giovanni Pontano elevò nel 1492 in Napoli, ne proponeva l'attribuzione a Malvito da Como e causa dell'analogia ch'esso presenta nelle disposizioni architettoniche e nello stile degli ornati con altre opere eseguite a Napoli da questo artefice.

Nel tempietto si conserva anche una tavola, con la Vergine, San Giov. Battista e San Giov. Evangelista, nella quale il Fraschetti riscontrava in certo modo la maniera del Pinturicchio.

Libertà. Corriere di Piacenza. Anno XX. N. 281. 15 ottobre 1902.

Sappiamo come il prof. Venturi visitando nell'estate scorsa il duomo di Piacenza esprimesse un parere severo per le opere di restauro compiute a quel mirabile monumento romanico. In una lunga lettera al direttore del giornale piacentino il Venturi spiega e conferma pienamente il suo giudizio, dimostrando come sia erroneo togliere a un monumento tutte le aggiunte che i secoli gli andarono man mano apportando (qualora, s'intende, quelle aggiunte abbiano « un significato, un proprio carattere, un'espressione di vita »), e come nei restauri di un'opera d'arte ci sia permesso *copiare* l'antico per colmare piccole lacune penose agli occhi, non ricostruire *ex novo, contraffacendo* l'antico, difficile ad intuire per noi che siamo fuori di quella cerchia d'idee, di sentimenti, di costumi, di dottrine.

Quando dovesse essere così, meglio che l'arte moderna — la quale pur non manca di potenzialità — si mostrasse apertamente e senza mascherature a fianco dell'antica, come affermazione di un'altra età.

Napoli Nobilissima. Vol. XI, fasc. V, maggio 1902, pag. 65.

Nicola del Pezzo: *Siti reali: Capodimonte.*

— Pag. 67.

A. Colombo continua a illustrare il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza, dei quali già scrisse in un fascicolo precedente.

Notevoli nella seconda alcuni dipinti di scuola napoletana, gli stalli del coro e il ricco altare maggiore. Quanto al monastero, esso ora è scomparso per dar luogo ai nuovi fabbricati delle cliniche.

— Pag. 73.

O. Saquella accenna ai diversi rifacimenti subiti dal pavimento del duomo di Napoli, a partire dal principio del secolo XIV al settecento.

— Pag. 75.

E. Bernich: *Il campanile di Soleto.* — L'A. descrive minutamente l'elegante torre del paese di Soleto, poco distante da Galatina, e prova anzitutto che essa fu fatta eseguire da Gian Antonio Orsini, principe di Taranto, figlio di Raimondello Orsini del Balzo, conte di Soleto, morto nel 1395.

Codesta torre a cinque ordini, che gli scrittori locali attribuiscono a un tal Francesco Colaci da Surbo in quel di Lecce — ignoto artefice che dovette appartenere a quella schiera d'artisti che lavorò per tanto tempo nella chiesa di Santa Caterina in Galatina — è il campanile della parrocchiale di Soleto, ma probabilmente, non essendo terminata all'interno, non ebbe mai campane; forse restò imcompiuta per la morte di Gian Antonio Orsini.

Degne di attenzione sono in Soleto e nei dintorni anche alcune chiesette del secolo XIV, ridotte oggi purtroppo in cattivissimo stato.

— Pag. 79.

Don Ferrante incomincia a pubblicare notizie d'artisti fioriti a Napoli tra la fine del XVII e il principio del XVIII secolo, traendole dal materiale raccolto da Antonio Bulifon per il suo *Cronicamerone*, di cui fu pubblicato un solo tomo nel 1690. Le scarse notizie pubblicate in questo fascicolo riguardano Luca Giordano.

— Fasc. VI, giugno 1902, pag. 81.

G. Cosenza dà alcuni cenni intorno alla vita del pittore Giuseppe Bonito, fiorito a Napoli nella prima

metà del settecento e riproduce e illustra due quadri di lui che ne resero popolare il nome: *Il maestro di scuola* e *La maestra di ricamo.*

— Pag. 87.

A. Maresca, di Serracapriola, scrive di battenti di antiche porte napoletane del settecento, fermandosi particolarmente su quelli ornatissimi della porta principale di San Gregorio Armeno eseguiti nel 1742.

— Pag. 89.

G. Abatino: *I ruderi di un' antica certosa calabrese.* — Questi ruderi, di cui è offerta anche la riproduzione, sono l'antica facciata della certosa di Santo Stefano del Bosco in Serra San Bruno (presso Catanzaro) e alcune eleganti arcate del chiostro adiacente.

La certosa fu fondata alla fine del secolo xi, ma gli avanzi che ancor oggi si ammirano appartengono al fabbricato costruito nel 1595 sopra le ruine dell'antico e rovinato a sua volta per il terremoto del 1783.

L'A. non esita ad accettare l' opinione di chi vuole, fondandosi su caratteristiche stilitistiche, che la facciata fosse eseguita su disegno del Palladio, ma ritiene che il portico sia posteriore e che sia stato edificato in pieno seicento.

— Pag. 92.

Si pubblica la relazione al Ministro della pubblica istruzione della Commissione per la sistemazione dei locali del Museo e della Biblioteca nazionale di Napoli.

Rassegna d'arte. Anno II, n. 5. Milano, maggio 1902. Pag. 69.

L'ing. E. Bernich torna a discutere intorno all'autore del palazzo della Cancelleria e riconosce come il passo del Summonte da lui indicato altra volta significhi soltanto che Gaspare romano fu uno degli architetti esecutori dell'opera. Quanto all'autore del disegno pare al Bernich che si possa fare con certezza il nome di Leon Battista Alberti soprattutto per le somiglianze che presenta il palazzo romano con quello Rucellai in Firenze disegnato dall'Alberti ed eseguito da Bernardo Rossellino.

Il Bernich congettura anche che il famosissimo architetto abbia ispirato il disegno della corte del palazzo ducale d'Urbino e che Luciano da Laurana, esecutore di questo palazzo, prestasse la sua opera anche nella costruzione di quello della Cancelleria. Non è impossibile, sta bene: ma ciò è troppo poco per dar corpo a una congettura.

— Pag. 71.

C. De Fabriczy ricorda che il dott. H. I. Hermann nel suo studio sulla storia della miniatura alla Corte di Ferrara indica un'altra opera di Cristoforo de Predis, cioè a dire un corale della cappella di Ercole I, conservato nella biblioteca Estense di Modena, che mostra peculiarità affini a quelle del messale del Sacro Monte sopra Varese.

— Pag. 72.

Ugo Berti: *Un importante restauro a Bologna.* — L'A. descrive la cappella di San Sebastiano in San Petronio ed accenna ai restauri recentemente ad essa apportati. Sono decoro della cappella una mirabile tela di scuola ferrarese col *Martirio di San Sebastiano,* una *Annunciazione* attribuita a Lorenzo Costa e un bellissimo postergale intagliato e intarsiato da Giacomo e Agostino Marchi da Crema.

Assai interessante è anche il pavimento della cappella, formato di mattonelle di maiolica esagonali con rappresentazioni diverse o nomi o motti sacri ed eseguito anch'esso negli ultimi anni del quattrocento.

— Pag. 75.

Si pubblica il disegno della nuova facciata del duomo aretino, la quale trovasi in costruzione già da due anni.

— N. 6. Milano. Giugno 1902. Pag. 81.

Jacopo Gelli: *Tra Benvenuto Cellini e Filippo Negrioli.* — L'A. riproduce e descrive particolarmente una targa del secolo xvi squisitamente cesellata e conservata nell'Armeria reale di Torino. Essa reca tra ornati e figure cinque medaglioni in cui sono rappresentati episodi della guerra dei Romani contro Giugurta, e per la perfezione del lavoro fu da parecchi attribuita al Cellini; ma l'A. conviene col Plon mancare argomenti seri in favore di tale attribuzione.

Opina invece che la targa sia opera di artefice milanese della prima metà del secolo xvi e che sia stata eseguita da Filippo Negrioli, come possono lasciar supporre alcune analogie che essa presenta con armature fornite da quel maestro a Carlo V.

Questa dell'Armeria di Torino sarebbe l'originale, non quella della collezione Ambras come sostenne il signor Demnin nella sua *Guida dell'amatore di armi,* contro cui il G. si rivolge con un linguaggio così acre che secondo noi toglie invece di aggiungere efficacia al suo asserto.

— Pag. 85.

L. A. Gandini illustra un frammento di stoffa bizantina di seta contesta d'oro, conservato nel monastero benedettino di San Pietro in Modena.

— Pag. 87.

L. Oberziner discorre di alcuni ritratti che si trovano presso proprietari privati di Trento. Essi sono:

il ritratto di Cristoforo Maduzzo di Tiziano di cui l'A. già scrisse in un opuscolo pubblicato lo scorso anno;

un ritratto di cardinale di Sebastiano del Piombo;

alcuni ritratti di Giambattista Moroni (due raffigurano due nipoti del cardinale Cristoforo Madruzzo);

un ritratto di vecchio attribuito al Grün;

infine uno di gentiluomo e un altro di gentildonna assegnati rispettivamente a Van Dijck ed a Paolo Moreelse.

Non buona è la riproduzione del penultimo di questi ritratti, ma a giudicare da essa parrebbe troppo audace fare il nome del grandissimo fiammingo. La fattura di quelle mani, la fissità di quello sguardo sembrano allontanarci da lui.

— Pag. 93.

Francesco Malaguzzi pubblica un documento in cui è fatto cenno di un disegno a carbone e di un dipinto, ambedue raffiguranti Bianca Maria Sforza ed eseguiti da Ambrogio De Predis.

— N. 7. Luglio 1902. Pag. 97.

Luca Beltrami scrive della sala dei maestri d'arme nella casa dei Panigarola in San Bernardino a Milano, adorna fino a pochi mesi fa degli affreschi di Bramante che si conservano ora nella Pinacoteca di Brera.

Il B. indaga con ogni cura quale fosse la disposizione originaria dei dipinti nella sala anteriormente alla trasformazione che questa subì al principio del secolo XIX, e provato che essi furono dipinti per la casa nella quale si trovavano (da identificarsi indubbiamente con quella del Panigarola), rimuove ogni dubbio relativamente all'attribuzione di essi al Bramante.

— Pag. 103.

O. Scalvanti pubblica un lungo articolo per dimostrare come il serto di rose di che sono adorni gli angeli di Benedetto Bonfigli fosse un ornamento ideato dal maestro e non a lui suggerito dalla beata Colomba che ebbe grande predilezione per quei fiori.

— Pag. 108.

P. N. FERRI: *Disegni e acquerelli di Stefano Ussi esposti nel « Circolo artistico » di Firenze.*

Resto del Carlino. Anno XIX. N. 297. Bologna, 24-25 ottobre 1902.

Si riporta una letterina diretta dal Venturi al sindaco di Reggio Emilia, nella quale il direttore del nostro periodico gli comunica di aver riconosciuto nei frammenti di fregio distaccati dal cornicione di casa Strozzi-Fontanelli e conservati nel museo di Reggio Emilia la mano del Correggio.

Speriamo di poter offrire presto ai lettori de *L'Arte* la riproduzione di questi preziosi avanzi di un'opera sconosciuta del pittore delle Grazie.

ETTORE MODIGLIANI.

12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

I. B. SUPINO: *La collezione Ressmann nel R. Museo nazionale di Firenze.* (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane.* Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Volume V). Roma, 1902.

Questa celebre raccolta di armi, armature e parti di armature come elmi, sproni, fiaschette da polvere, ecc...., di cui Costantino Ressmann volle nel suo testamento far donazione alla città di Firenze perchè ne arricchisse il Museo del Bargello, consta di circa trecento oggetti tra i quali alcuni di eccezionale importanza o per la loro rarità o per il magistero d'arte onde furono lavorati.

Primeggia tra questi la bellissima spada veneziana della prima metà del secolo XVI — unica di questo tipo — e ad essa fa degno riscontro fra daghe *alla stradiotta*, *cinquedee* e spade da parata di sommo pregio, la sciabola a scimitarra che Enrico II di Francia donò al suo buffone Enrico de Coville.

Tanto di queste come degli altri pezzi più interessanti della mirabile raccolta, riprodotti in nitide fotoincisioni, il S. ci dà brevi cenni, con i quali egli ha voluto evidentemente limitarsi soltanto a dare un' idea della importanza della collezione.

Ma noi desideriamo qualche cosa di più di una rassegna così rapida e aspettiamo da lui un' illustrazione quale egli sa darci e può aver agio di compiere della raccolta insigne onde va superbo il suo museo.

ett. m.

13.

Arti grafiche.

ADOLFO VENTURI: *Documenti storico-artistici. Il libro dei disegni di Giusto nel Gabinetto nazionale delle stampe in Roma.* (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane.* Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Vol. V). Roma, 1902.

Questo cimelio, di cui fu scritto anche ne *L'Arte*, [1] fu dal V. illustrato partitamente in un precedente volume delle *Gallerie:* egli ne dà ora qui l'edizione completa in grandi tavole eliotipiche e annuncia di aver ritrovato il modello al quale, secondo lui, Giusto dovette ispirarsi per i suoi disegni: il codice XX[c] 6426, B del Museo Condè a Chantilly.

ett. m.

[1] Vol. III (1900), 157.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV. — La vetusta chiesa bizantino-normanna di San Nicola in Bari, che racchiude le miracolose ossa del santo Arcivescovo di Mira colà trafugate nel secolo XI da alcuni naviganti baresi, fu largamente dotata e beneficata da re Carlo II d'Angiò. Poichè questo principe, grato al Santo al cui patrocinio riconobbe e lo scampo dalla morte, alla quale l'avea condannato l'odio del popolo siciliano, e la liberazione dalla sua prigionia, come fu coronato re, non dimenticò di attestargli la propria riconoscenza.

Ed ottenuta dal pontefice Bonifacio VIII nel 1296 la giurisdizione dell'antico santuario di Bari, che era sulla riva del mare Adriatico, saldo anello di quelle relazioni spirituali fra l'Occidente e l'Oriente che il fiorente commercio e le vicissitudini politiche mantennero a traverso i secoli materialmente vive, lo elevò a regia cappella, destinandovi un numeroso clero, da lui direttamente dipendente, affinchè in ogni tempo non mancassero all'altare del santo suo benefattore il culto più devoto e i divini uffizi.

Imitava in questa sua pia fondazione la devozione e munificenza di re Luigi IX di Francia, suo avo, per la Santa Cappella fatta costruire da quel santo re a Parigi nel 1248 per racchiudervi le reliquie a caro prezzo comprate da Baldovino I, imperatore latino di Costantinopoli: bottino del sacrilego saccheggio dato dai soldati cristiani nella conquista di quella città.

Nè il re angioino si contentò solo di esser prodigo verso la chiesa di Bari di concessioni, di privilegi e di esenzioni, che maggiormente l'arricchirono, ma la volle ancora nobilitare di ricchi doni che attestassero ad un tempo la sua viva fede e la sua munificenza regale. È edito il documento [1] col quale il generoso donatore accompagnò ed enumerò le ricche suppellettili che volle destinate al culto del Santo di Bari; esso comprende gli arredi più preziosi ed i paramenti sacri più sontuosi, quali nè più ricchi nè più splendidi era possibile ideare; ancora oggi la descrizione di essi è argomento di sorpresa ed a un tempo di curiosità. Restano ancora di tanta munificente larghezza i due candelabri, [1] alti m. 0.58, col piede triangolare di argento sostenuto da tre leoncelli: essi sono formati da un tronco magro e slanciato composto da tre nodi e da tre pezzi allungati di cristallo trasparente della più pura acqua, i quali si avvicendano legati insieme da un'asta metallica che li infila con anelli di filigrana d'argento dorato, e sono terminati da un portacandela che finisce a punta. A questo lavoro vaghissimo, e per la delicatezza della filigrana e per la bellezza e vivacità degli smalti dei vari medaglioni, contenenti effigie di Santi e le armi della reale Casa d'Angiò, e per la ricchezza delle diverse gemme — rubini, ametiste, balasci e smeraldi — delle quali è adorno, è aggiunta nel documento la specialità della manifattura *ad opus Veneciarum*. La quale circostanza ben dimostra l'eccellenza alla quale l'arte vetraria e quella della filigrana erano giunte a Venezia ai principi del secolo XIV: e dello sviluppo e della perfezione della prima dà maggiore contezza di quella che si è creduto avere dal trattato di pace concluso nel 1277 fra Baldovino IV principe di Antiochia ed il veneto Doge Contarini. [2] E stabilisce l'origine antichissima di queste due industrie, vanto della prisca arte italica, che ancora oggidì con i loro prodotti mantengono in rinomanza la meravigliosa città delle lagune.

L'esempio della munificenza e devozione del pio figliuolo di re Carlo I d'Angiò trovò imitatori e seguaci fra i principi della sua reale famiglia e fra i re suoi successori, i quali tutti fecero a gara nell'atte-

[1] BARTOLINI card. DOMENICO, *Su l'antica basilica di San Nicola di Bari nelle Puglie*, pag. 35.

[1] Inventario n. 106.

[2] GERSPACH, *L'art de la verrerie*, pag. 140.

stare la loro devozione al Santo di Bari, alla cui tomba spesse volte vennero ad inchinarsi, accompagnando le loro visite e questi loro pellegrinaggi con offerte di doni preziosissimi. E colà devotamente non solo si prostrò re Carlo II, augusto fondatore di tanta magnificenza, lasciandovi in dono in atto di umiltà il suo regale scettro, ma ancora vennero e re Roberto [1] e Carlo Duca di Calabria, Vicario del Regno, suo figliuolo, [1] e la regina Giovanna I d'Angiò. La quale ultima, poco dopo essere passata a seconde nozze col bel cugino Luigi di Taranto, travagliata da interno affanno e da rimorsi, venuta in Bari in devoto pellegrinaggio, ai piedi dell'altare del Santo patrono della sua reale famiglia, implorò quella pace domestica che

[1] Roberto d'Angiò essendo duca di Calabria fu in Bari, ove essendo Re ritornò prima della spedizione di Sicilia del 1314.

[1] Nel 1320 il duca di Calabria visitò il santuario di San Nicola, essendosi fermato in Bari i giorni 24, 25 e 26 novembre. Reg. Ang., n. 228, *passim*.

INVENTARIO DEL TESORO, REDATTO NEL SECOLO XIV.

(*Dall'Archivio della chiesa di San Nicola*).

In primis Ymago una de auro purissimo... palmi unius de ymagine Sancti Nicolai cum mitra, pallio et clocea cum ymaraldis grossis et minutis sexdecim et dicto pallio et collare et pendulis de dicta mitra sunt ymaraldi minutissimi viginti sex et belasci grossi, tam in mitra quam in pallio, undecim et zaffiri grossi undecim, dicti vero pallium collare pleni sunt pernis albis grossis, missa eidem Ecclesia per quondam dominam Ducissam Calabrie,[1] cuius ymaginis pondus est librarum trium et unciarum novem. 2. Item Ymago una... de argento deaurata cum peda ereo deaurato ymaltato ad arma Regalia cum mitra et crocea et anulo, ornata lapidibus preciosis videlicet in dicta mitra vigenti et cum pernis grossis octo et cum quatuor ymaltis ante et retro ad arma Regalia, cuius ymaginis pondus est librarum viginti septem et quarta. 3-4. Item cruces duas magne de argento deaurato cum pedibus ereis deauratis ad arma Regalia, ornate magnis lapidibus preciosis grossis quatraginta novem, in quarum una in medio repositum est de Sanctissimo ligno Dominico et sunt in ipsa ymalti octo ad arma Regalia, et in alia cruce est ymago Crucifixi ymaltate cum ymaltis octo ad eadem arma. In qua sunt petre preciose diversorum colorum magne viginti sex, que cruces sine pedibus sunt in pondere librarum viginti quinque et unciarum novem. 5. Item Candelabra duo magna de argento quodlibet ipsorum altitudinis canne unius in parte deaurate cum quinque pomis magnis deauratis in ipsorum quolibet, que facte fuerunt de argento Regis Urosij,[2] que quidem Candelabra sunt plena ligno et ferreo in pedibus, ponderis cum toto ligno et ferro librarum centum duarum et unciarum sex. 6. Item Candelabra duo de argento fere altitudinis palmorum duorum cum ymaltis octo in quolibet ipsorum pomo et sunt in parte deaurate et in pede ipsorum sculpta sunt arma quondam domini Petri de Angeriaco Thesaurarii,[3] que sunt in pondere librarum vigint... altitudinis palmi unius et dimidii cum pomis deauratis que in parte sunt fracta in pede, que renovata fuerunt per quondam dominum Petrum de Moreriis Priorem, in quorum pedibus sunt arma dicti Prioris et sunt plena ligno, que sunt in pondere cum toto ligno librarum octo et unciarum quinque. 7. Item Tabernaculum unum de argento deaurato cum campanili et Crucifixo et in capite cum ymaltis tribus in cruce ex parte ante et ex parte post cum ymaltis quinque et in summitate campanilis ad arma Ungarie et intus in eodem campanili cum ymagine beate Virginis tenentis filium in brachiis, ymaginibus duabus, una a dextris et altera a sinistris ymaltatis per totum cum fenestris quatuor cristallinis, que ymalti sunt in circulo inferiori cum ymaginibus Sanctorum et lapidibus viginti quatuor elevatum et positum supra quatuor leones de argento cum losingijs octo ad arma dicti quondam domini Petri de Morerijs, ponderis librarum tredecim et unciarum novem. 8. Item Siclum magnum de argento pro aqua benedicta cum ymaltis duodecim de argento circumcirca in parte deaurato cum leonibus sex in pede cum aspersoribus duobus de argento in parte deauratis, ponderis librarum quatuordecim et unciarum decem. 9. Item Tabula una, quasi palmi unius et parum plus, de argento deaurato et preciosa ornata lapidibus preciosis in qua positum est de preciosissimo ligno Dominico et in summitate ipsius tabule est quidam anulus de argento et ipsa Tabula est plena ligno cuius ponderis est librarum octo et unciarum octo. 10. Item clocea una de argento deaurata per totum cum ymaltis viridis coloris de peciis quatuor, ponderis librarum septem et unciarum duarum cum dimidia. 11'. Item clocea una de argento alba in parte deaurata, in cuius pomo sunt ymalti octo parvuli ad arma Regalia de pecijs quatuor, cuius pondus est cum fusto intus librarum... et unciarum septem. 12. Item Septrum unum de argento ymaltatum per totum ad arma Regalia de pecijs quatuor, ponderis librarum quinque et unciarum quinque. 13. Item ymago una Beati Nicolai parva argentea deaurata longitudinis palmi unius et plus cum clocea una, mitra et anulo in digito de lapide zaffiro, ponderis librarum quin... et uncie unius cum dimidia. 14. Item Tabernaculum unum ad modum coppe cohopertum de argento deaurato cum ymaltis lapidibus magnis et parvis in pede et circumcirca pomum cohopertum et insummitate ipsius Tabernacoli est quedam ymago angelica, ponderis librarum quatuor et uncie unius. 15. Item Bacilia duo de argento, cum ymaltis in medio, deaurata ad arma quondam domini Philippi Regni Sicilie

[1] Maria di Valois seconda moglie di Carlo duca di Calabria.

[2] Carlo Vicario del Regno, 24 novembre, I[a] ind. 1325, ordina da Napoli al Vicario e Capitolo della chiesa di San Nicola di Bari che avessero spedito un messo da lui approvato ad Urosio re di Serbia e Dalmazia il quale voleva fare donazione di denaro alla loro chiesa. Reg. Ang. 263, pag. 298 retro.

[3] Maestro Pietro Angeriaco, fatto da Re Carlo II d'Angiò Tesoriere della chiesa di San Nicola, cessò di vivere nel 1313. Reg. Ang. n. 199, pag. 286 retro.

non le era concessa godere nelle stanze della sua reggia di Castelnuovo. [1] Nè vi mancarono e re e principi stranieri, i quali, fino dai loro lontani paesi, avendo vivissima la devozione pel Santuario di Bari, spesse volte o vennero a visitare il prezioso deposito delle

[1] *Cronicon Siculum Incerti authoris*, pag. 18.

sante ossa del taumaturgo colà racchiuse, o mandarono a donarle di ricchissimi presenti, in testimonio della loro pietà e devozione. Re Luigi X di Francia e la regina sua moglie, il devoto Urosio Re di Serbia e Dalmazia con la pia regina Elena sua sposa, Stefano, imperatore dei Romani e Serbiani loro congiunto e successore nel trono, la religiosa Elisabetta Regina

---

Extantardi,[1] ponderis librarum quatuor et unciarum duarum cum dimidia. 16. Item Cassela una de argento deaurata cum ymagine Beati Nicolai de super posita, in cuius medio est ampulla una parvula de cristallo in qua repositi sunt de capillis Gloriose Virginis Matris Domini, ponderis sine ligno, quod est intus in ea, librarum unius et unciarum sex cum dimidia. 17. Item Pissis una argentea deaurata in qua fuit anulus Beati Nicolai, ponderis unciarum duarum et quartarum trium. 18. Item Turribulum unum de argento deauratum missum per Cesarem Sclavonie [2] ad campanili... cum ymaltis quatuor ad aquilas rubeas cum duobus capitibus et cum duobus alijs dragonibus et cum catinellis duplis de argento, in quibus catinellis sunt pomecti quinque in medio, ponderis librarum quatuor et unciarum novem. 19. Item Turribulum unum magnum de argento album cum campanilibus cum ymaltis coloris celestris cum ymaginibus Crucifixi, Sancti Nicolai et Beate Marie Annunciate et Regis Urosij, ponderis librarum trium et unciarum decem. 20. Item Turribulum unum magnum de argento cum ymalti quatuor ad arma illorum de Letto [3] videlicet cum scutis deauratis rubeis et argenteis, nec non et in medietate unius aquile ad duo capita et tribus rosis in pede scuti, ponderis librarum trium et unciarum duarum. 21. Item Turribulum unum album de argento magnum laboratum ad vites, ponderis libre unius et unciarum septem et medium. 22. Item Turribulum unum de argento cotidianum usitatum, ponderis libre unius et unciarum quatuor cum dimidia. 23. Item Turribulum unum de argento cum ymaltis tribus cum ymaginibus Sanctorum ad arma Comitis Ariani,[4] ponderis libre unius et uncie unius cum dimidia. 24. Item Cassella una pro deferendo thure cum duobus ymaltis ad arma illorum de Letto cum uno cocleari intus in ea, et dicta cassella cum cocleari est ponderis libre unius et unciarum trium cum dimidia. 25. Item Cassella una de argento cum cocleari uno de argento cum duobus ymaltis ad arma illorum de Spina de Iuvenaccio,[5] ponderis libre unius et uncia unius. 26. Item Cassella una

[1] Filippo di Tommaso Stentardo, Ciambellano di re Roberto, fu Giustiziere di Terra di Bari nel 1328. Reg. Ang. n. 322, pag. 176.

[2] Stefano Dusciano della regale famiglia dei Neeman di Serbia salito su quel trono nel 1332 e morto nel 1368.

[3] Nobile famiglia di Abruzzo, della città di Sulmona, detta pure de Alicto.

[4] Eleazaro de Sabran conte di Ariano, morto nel 1323, santificato nel 1368 dal pontefice Urbano V.

[5] Spinelli nobile famiglia di Giovinazzo, detti de Spina dal loro stemma nel quale è una spina di pesce accantonata da due rose. Se pure non si tratti di un ramo della nobile famiglia de Spina di Ravello, stabilita per ragioni di commercio in Giovinazzo.

alba de argento pro thure cum cocleari uno de argento, libre unius et unciarum quatuor. 27. Item Cutrufelli duo de argento deaurato in parte pro vino et aqua ad arma Regalia in summitate eorum in uno quorum est una perla et alio quidam corallus rubeus ponderis unciarum undecim et quarte unius. 28. Item Cutrufelli duo cohoperti deaurati per totum, missi per Reginam Ungarie,[1] ponderis libre unius et unciarum se... 29. Item Bucaletti duo de argento pro aqua et vino quilibus cum uno scuto ad arma predictorum de Letto, ponderis librarum duarum. 30. Item Bucaletti duo de argento deaurato pro vino et aqua cum cohopertulis et floribus, missi per quondam dominum Petrum de Morerijs, ponderis unciarum octo cum dimidia. 31. Item Cutrufelli duo de argento albi parvuli, ponderis unciarum quinque et quarte unius. 32. Calix unus magnus de argento deauratus ad arma Regalia in pomo cum ymaginibus duodecim subtus et supra ipsum pomum et ymaltis sex in pede cum ymaginibus Crucifixi, Evangelistarum, Sancti Nicolai; cum patena de argento deaurata in qua in parte superiori est ymago Salvatoris infra arma Regalia et ex porte inferiori est Agnus Dei, ponderis librarum quatuor et uncie unius cum dimidia. 32 *bis*. Item Calix unus de argento deauratus donatus ipsi Ecclesie per Reginam Ungarie cum ymaltis sex in pede ad losingias cum ymaginibus Apostolorum... notis de sfollis de auro et in pomo ymaltis sex cum ymanigibus Crucifixi, Beate Virginis et Beati Iohannis Evangeliste et aliorum Evangelistarum et subtus et super pomum sunt sculpte lictere videlicet *Ave Maria gratia plena*, cum patena de argento deaurata, ponderis librarum trium et unciarum septem et medie. 33. Item Calix unus magnus de argento deauratus cum ymaltis sex in pede et totidem in pomo in quibus ymaltis pedis sunt ymagines tres Sanctorum et in tribus alijs ymaltis pedis sunt arma ad denticellos albos et rubeos illorum de Lecto et ymaltis pomi sunt capita Sanctorum cum foliis ad rammos desuper et supter, cum patena una deaurata cum ymagine Maiestatis cum duabus rosis a dextris et alia a sinistris factus in *Solmone*, ponderis librarum trium. 34. Item Calix unus magnus de argento deauratus, cum patena una de argento deaurata in cuius pomo et pede sunt ymalti duodecim ad arma quondam domini Loysii Regis Francie [2] cum ymaginibus et in patena ex parte inferiori est Agnus Dei et ex parte superiori sunt arma quondam domini Regis Francie, ponderis librarum duarum et unciarum undecim cum dimidia. 35. Item Calix unus de argento cum patena una de argento deaurata cum pomo

[1] Elisabetta di Polonia, moglie di Carlo II, detto Caroberto, Re di Ungheria e Dalmazia.

[2] Luigi X, detto il Caparbio re di Francia, morto nel 1316.

di Ungheria e Giorgio Imperatore dei Bulgari arricchirono con presenti di preziosissime suppellettili, destinate al culto divino, il tesoro della chiesa di Bari. Ancora il feroce re Lodovico d'Ungheria, venuto alla conquista del Regno di Napoli per vendicare l'assassinio dell'innocente suo fratello principe Andrea, trovandosi in Bari in armi con le sue fiere soldatesche unghere, devotamente fu alla tomba del Santo e non ne abbandonò l'altare sensa avervi lasciata una offerta che a lui ne propiziasse il patrocinio ed affermasse in pari tempo il suo diritto ereditario, a giustificare quella sua impresa. [1]

[1] DOM. DE GRAVINA, *De rebus in Apulia gestis*, pag. 442 ed Inventario n. 35.

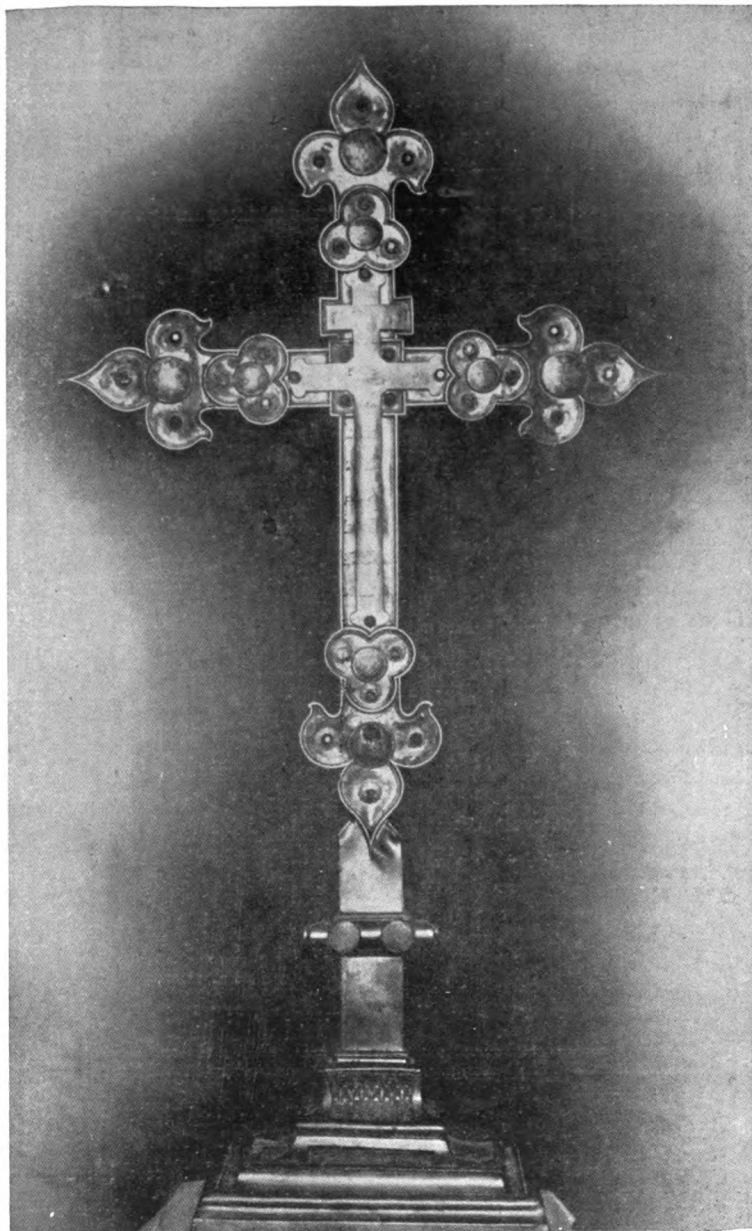
---

grosso ad fellas duodecim cum tribus scutis ymaltatis quorum in uno est ymago Crucifixi et in aliis arma Ierusalem et Sicilie et in fine ipsius pede sunt sculpte lictere videlicet. *Calicem istum dedit Lodovicus primus Rex Ierusalem et Sicilie,* [1] ponderis librarum duarum et unciarum septem. 36. Item Calix unus magnus de argento deauratus cum ymaltis duodecim cum armis et ymaginibus domini Caroli Ducis Calabrie, cum patena de argento deaurata in qua est ymago Salvatoris, ponderis librarum duarum et unciarum quinque. 37. Item Calix unus magnus de argento deauratus cum ymaltis octo in pomo et sex in pede in quibus sunt depitta capita Sanctorum, cum patena una magna de argento deaurata, ponderis librarum duarum et unciarum duarum. 38. Item Calix unus magnus deauratus cum ymaltis sex in pede cum ymaginibus Christi, Petri et Pauli Apostolorum a dextris et a sinistris nec non in aliis tribus ymaltis cum ymaginibus duorum Confexorum et Angeli tenentis scutum unum in manu ad arma scuti aurei cum barra in medio de azulo cum tribus stellis de auro nec non cum ymaltis sex in pomo Crucifixi cum spongia et lancea a dextris et a sinistris et ymaginibus aliorum Sanctorum subtusque super diversis ymaginibus Angelorum et diversis aliis floribus, cum patena una deaurata et ymalto uno cum ymagine Angeli tenentis arma subtus in pede circumcirca rosis decem, ponderis librarum duarum et uncie medie. 39. Item Calix unus magnus de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo ad folia et rosas et p... cum ymagine Crucifixi et aliis duabus ymaginibus Sancte Marie et Beati Iohannis, cum patena una deaurata cum ymalto uno ymagine Salvatoris et duabus rosis, ponderis librarum duarum et uncie medie. 40. Item Calix unus de argento deauratus cum patena deaurata cum ymaltis sex in pede cum ymaginibus Crucifixi, Beate Virginis et Beati Iohannis Baptiste et Evangeliste et Apostolorum Petri et Pauli et in pomo ipsius ymagines sex Sanctorum et Sanctarum et super et supter ipsius pomi ymalti ad aves et babiunos et in patena ipsius ymaltus unus cum ymagine Crucifixi et stellarum et media luna, ponderis librarum duarum. 41. Item Calix unus cum patena deaurata cum ymaltis sex rubeis et celestibus ad aves et rosas cum pede rosas octo et quatuor folia, ponderis libre unius et unciarum undecim cum dimidia. 42. Item Calix unus pulcherrimus de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo et sex in pede cum patena de argento deaurata... in uno ymalto rotundo, ponderis libre unius et unciarum undecim cum dimidia. 43. Item Calix unus de argento deauratus cum patena cum ymaltis sex in pomo cum feris, ponderis libre unius et unciarum undecim et medie. 44. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum ymaginibus Sanctorum seminatis per totum de foliis vitium et in pedis sunt cruces parvule perforate per totum, ponderis libre unius et unciarum undecim. 45. Item Calix unus magnus de argento deauratus cum fellis octo in pomo et septem rosis in pede, cum patena una... 46... de argento deauratus cum ymaltis duobus in pede uno scilicet ad arma domini Comitis Mileti, [1] et alio cum pietate Christi in cruce et sepulcro cum ymaltis sex in pomo in capicibus Sanctorum et patena una deaurata cum ymalto in medio et figura... tenentis pomo... Comitem Mileti Ecclesie, ponderis libre unius et unciarum novem cum dimidia. 47. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo in quibus sunt tres ymagines Beati Nicolai tenentis quemdam puerum in manu et alie... cum barca cum tribus... duobus capitibus, ponderis libre unius et unciarum septem. 48. Item Calix unus cum patena de argento deauratus in qna est ymago Salvatoris sedentis in trono et in pomo ipsius sunt quatuor grana de oniceo intragallata ad tres leones rubeos et leonem unum nigrum cum tribus rastrellis rubeis et in pede ymaltus unus cum ymaginibus Crucifixi, Beate Virginis et Sanctorum et circumcirca sunt lictere ymaltate videlicet *Maria de Tulio* [2] *dyoc: Emiens: domina Bellijoci etc.*, ponderis unius libre et unciarum sex. 49. Item Calix unus de argento deauratus cum ymaltis duodecim in pomo et in pede in quibus ymaltis sunt ymagines Sanctorum et super et supter... ymaltate, ponderis libre unius et unciarum sex. 50. Item Calix unus de argento magnus deauratus cum ymaltis in pede et pomo decem cum ymaginibus cum patena de argento deaurata, ponderis libre unius et unciarum quinque cum dimidia. 51. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum pede ad modum stelle cum ymaltis octo in pomo ad rosas et nodos subter et supra ymaltate cum avibus et frondibus, donatus Ecclesie per quondam dominum Petrum de Morerijs Priorem, in cujus pede et labro impresse sunt lictere iste videlicet *Nap^m^* (Neapolim), ponderis libre unius et unciarum sex cum dimidia. 52. Item Calix unus de argento deauratus cum ymaltis tribus in pede et sex in pomo, cum patena de argento deaurata, ponderis libre unius et unciarum sex. 53. Item Calix unus

[1] Lodovico detto il Grande, Re di Ungheria, fratello dell'assassinato principe Andrea primo marito della regina Giovanna I di Napoli.

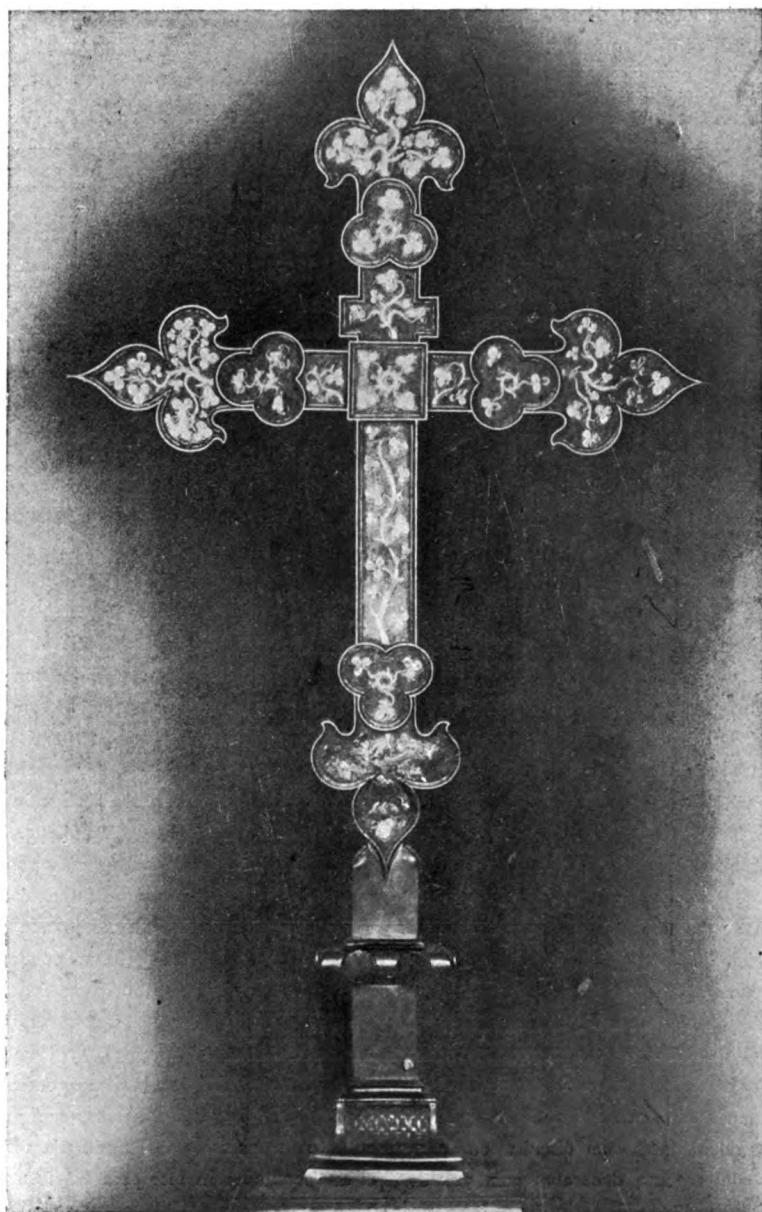
[1] Ruggiero de Sancto Severino conte di Mileto Generale capitano nelle parti di Puglia nel 1343. Reg. Ang., n. 33, pag. 44, retro.

[2] Maria de Tulio, moglie di Oddone de Suliac, Signore di Beaujeu in Francia e di Castellaneta, Massafra e Ginosa in Regno, per dono di Re Carlo d'Angiò nel 1269; feudi che perdè per confisca nel 1296. Reg. Ang., n. 6, pag. 17, retro.

Tanta celebrità e tanto credito guadagnato da questo Santuario fecero sì che vivissima ne fosse la devozione, non solo nel Regno tutto, ma ancora maggiormente fra i principali baroni della Corte angioina i quali, sull'esempio dei loro principi, in tutte le private congiunture con viva fede ricorrevano al santo taumaturgo di Bari, ornandone il Santuario d'innumerevoli e ricchissimi donativi che testimoniassero delle grazie

Croce d'argento
donata alla Basilica di San Nicola in Bari da Carlo II d'Angiò
(N. 3 dell'inventario) — Faccia anteriore

cum patena de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo videlicet in uno est Crucifixus cum duabus stellis ex parte et a dextris et sinistris sunt Beata Virgo et Beatus Iohannes Evangelista et in tribus aliis Iohannes Baptista, Beatus Petrus, et Beatus Nicolaus cum mitra et subter et supra pomum est ymaltus ad aves et super aves seraphim sex, ponderis libre unius et unciarum sex cum dimidia. 54. Item Calix unus de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo ad arma de Sancto Severino videlicet cum campo de argento et barra rubea et circumcirca ad petras albas et celestes et in pede ymaltis tribus Jhesu Christi in cruce et stellis circumcirca et ymaginibus Beate Virginis et Sancti Iohannis a dexstris et a sinistris, cum patena una cum ymagine Salvatoris circumcirca laborata, ponderis libre unius et unciarum quinque. 55. Item

da essi ricevute mercè il possente e prodigioso suo patrocinio. Per ciò questo culto durò vivissimo per tutto il secolo XIV e decadde a mano a mano col decadere dell'importanza politica della città di Bari la quale nel 1353 fu dalla Regina Giovanna infeudata[1] a Roberto, principe di Taranto e imperatore titolare

[1] *Cron. Siculum* cit., pag. 17.

Croce d'argento
donata alla Basilica di San Nicola in Bari da Carlo II d'Angiò
(N. 3 dell'inventario). Faccia posteriore

Calix unus de argento deauratus cum patena de argento deaurata in qua est ymaltus unus cum ymagine Agnus Dei et circumcirca stelle de auro quinque cum ymaltis sex in pomo quorum quatuor continent Evangelistas et alii due Salvatorem cum Matre cum ymaltis et alius ad arma stelle et in medietate unius leonis, ponderis libre unius unciarum quatuor et quarte unius. 56. Item Calix unus de argento deauratus cum patena de argento deaurata cum pede plano cum fellis semirotundis in pomo, ponderis libre unius et unciarum quatuor. 57. Item Calix unus de argento cum patena de argento, deauratus cum ymaltis sex cum capitibus Sanctorum in pomo et in pede ymalti octo quatuor cum ymaginibus Sanctorum et quatuor ad targias quartanzatas ad denticellos et ad capita... ponderis libre unius et unciarum trium cum dimidia. 58. Item

Costantinopolitano, insieme con le altre terre che ancora erano in regio demanio in quella provincia e nella vicina di Terra d'Otranto.

Laonde non sarà priva d'importanza per la storia dell'arte, la pubblicazione dell'inventario, redatto nel secolo XIV, del ricchissimo tesoro di questa chiesa di Bari, del quale oggi soli cinque oggetti rimangono.[1] Il documento inedito, tratto dal ricco suo archivio, previa competente autorizzazione,[3] con la sua dicitura, fa fede della opulenza e sontuosità alle quali quel sacro deposito votivo era giunto in tempo della maggiore celebrità del culto del suo Santo.

Questo atto scritto su di un lunghissimo rotolo di più pergamene insieme aggiunte fu rogato il giorno

[1] Sento il dovere di ringraziare l'Ecc.mo Msg. O. Piscicelli per la gentilezza usatami nel concedermi il permesso di far fotografare gli oggetti esistenti nel Tesoro della R. Basilica.

[3] R. Deleg. delle RR. Basiliche Palatine Pugliesi; protocollo n. 1182, in data di Bari 25 settembre 1893.

Calix unus de argento deauratus cum patena de argento deaurata cum ymaltis sex in pomo ad targias ad tres flores et barras, ponderis libre unius et unciarum trium. 59. Item Calix unus de argento deauratus cum patena cum cruce, in media cruce manus Salvatoris faciens signum crucis et in pomo ipsius ymalti sex cum capitibus Sanctorum cum targijs tribus in pede ad arma Imperatoris Bulgarie,[1] ponderis libre unius unciarum duarum et quartarum trium. 60. Item Calix unus de argento deauratus cum fellis octo in pomo cum patena argento deaurata in qua est manus posita in quadam rotunditate, ponderis libre unius unciarum duarum cum dimidia. 61. Item Calix unus de argento cum patena de argento deaurata cum targijs quatuor in pede ad arma domini B. de Buschono,[2] et in patena est Agnus Dei, ponderis libre unius et unciarum duarum. 62. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum ymaltis sex in pede, tres scilicet ad figuris trium Evangelistarum et relique tres cum avibus nec non ymaltis sex in pomo cum figuris Evangelistarum et tribus cum figuris de baboynis nec non cum ymaltis duabus subtus et super pomum cum octo figuris Sanctarum sedentium, ponderis libre unius et unciarum duarum. 63. Item Calix unus de argento deauratus cum patena deaurata cum ymaltis duodecim in pomo et pede ad arma ad denticellos, ponderis libre unius et uncie unius cum dimidia. 64. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum ymaltis sex in pomo cum ymaginibus Sanctorum, ponderis libre unius et uncie unius cum dimidia. 65. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum ymaltis sex in pomo in quibus tres sunt ymagines Sanctorum et tres sunt ad arma domini Marini de Dyano,[3] ponderis libre unius et uncie unius cum dimidia. 66. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum ymaltis sex cum ymaginibus Crucifixi, Beate Virginis, Beati Iohannis et aliorum Apostolorum et super et subter pomum ymaltate, ponderis libre unius uncie unius et quarte unius. 67. Item Calix unus ymaltatus... de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo et ymaginibus cum patena de argento deaurata, ponderis libre unius et uncie unius. 68. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum targiis sex in pede ad arma cum duobus floribus mediante barra, ponderis libre unius et uncie unius. 69. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum ymaltis quatuor in pede et sex in pomo, ponderis libre unius et uncie unius cum losingia ad arma Comitis Ariani. 70. Item Calix unus de argento cum patena de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo cum ymaginibus Sanctorum ad arma domini Bartholomei de Capua,[1] ponderis libre unius et uncie unius. 71. Item Calix unus cum patena de argento deauratus antiquus in quo est manus in quadam rotunditate cum fellis decem et fractus in pomo, ponderis libre unius et uncie unius. 72. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum fellis in pomo sex et cum quatuor ymaltis ad arma Comitis Satriani[2] et cum quatuor rosis in ipso pede ingranatis, ponderis libre unius et uncie unius. 73. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum ymaltis sex in pomo ad arma illorum de Sancta Cruce de Barolo, ponderis libre unius et uncie medie. 74. Item Calix unus de argento deauratus cum ymaltis sex in pomo ad ymagines Sanctorum, ponderis libre unius et uncie medie cum losingia ad arma Comitis Ariani. 75. Item Calix unus cum patena de argento deauratus cum ymaltis quatuor in pede cum scutis squactatis ad arma quondam Zoczolantis de Marsiaco cum barra rubea in medio nec non cum ymaltis sex in pomo cum capitibus Sanctorum, ponderis libre unius. 76. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum ymaltis quatuor in pede ad arma de Celano et Baucio[3] cum fellis sex in pomo, ponderis libre unius. 77. Item Calix unus de argento deauratus cum fellis octo in pomo, ponderis libre unius. 78. Item Calix unus de argento deauratus cum patena et cum fellis sex et in pede ipsius loca rotunda tria ubi debent poni ymalti et est per totum in ipso pede ad folia, ponderis libre unius. 79. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum ymaltis in pomo et pede decem, cum ymaginibus, ponderis unciarum undecim cum dimidia. 80. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum fellis octo in pomo et in pede boccijs quatuor seminatis per totum ad vites et in pede cruces forate sunt, ponderis unciarum undecim cum dimidia. 81. Item Calix unus de argento cum patena deauratus in qua

[1] Giorgio Re di Bulgaria che prese il titolo di Imperatore e fu deposto da Nogas Re dei Tartari nei primi anni del secolo XIV.

[2] Forse Riccardo de Bursone che fu Giustiziere di Terra di Bari nel 1315. Reg. Ang., n. 206, pag. 258.

[3] Marino de Diano, Maestro Razionale della gran Corte, morto nel 1342. Reg. Ang., n. 259, pagg. 44. 45.

[1] Bartolomeo da Capua, Gran Pronotario del Regno, morto nel 1328.

[2] Matteo de Celano, Generale Capitano e Giustiziere di Terra di Bari nel 1334: ebbe per moglie Caterina del Balzo. Reg. Ang., n. 342, pag. 313, n. 343, pag. 128, retro; e n. 348, pag. 112.

[3] Riccardo de Bourson fatto nel 1310 Conte di Satriano.

ultimo settembre, XV indizione 1362, anno ottavo del dominio in Bari di Roberto, Principe di Taranto, sopra menzionato, dal notaio Giovanni de Gualterio di Bari alla presenza di Nicola del notaio Nicola Grisone regio giudice e dei testimoni: Federico de Bisceglia abate di Sant'Audoeno; Nicola arciprete di Acquaviva, abate Grimoaldo de Sire Consiglio, Nicola di Carbonara, maestro Iacobo Vinciguerra, tutti canonici della chiesa di San Nicola, di Giovanni del Giudice Pietro, Agostino di Casamassima, professore in medicina,

---

est ymago Salvatoris, ponderis unciarum undecim. 82. Item Calix unus de argento cum patena deauratus in qua est manus Salvatoris, fractus aliquod culum et patena, ponderis libre unius et uncie unius cum dimidia. 83. Item Calix unus cum patena deauratus cum fellis octo in pomo et rosis septem in pede quodlibet ad quatuor folia, ponderis unciarum decem cum dimidia. 84. Item Calix unus de argento deauratus cum ymaginibus sex et patena de argento deaurata ymaltatus in pomo, ponderis unciarum decem, crucibus perforatis in pede. 85. Item Calix unus de argento deauratus cum patena cum fellis octo in pomo, ponderis unciarum decem. 86. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum ymalto uno in quo est Agnus Dei tenens vexillum in pede et cum ymaltis sex in pomo cum capitibus Sanctorum et cum una losingia in pede ad arma Comitis Ariani, ponderis unciarum decem. 87. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum fellis octo in pomo, ponderis unciarum novem cum dimidia. 88. Item Calix unus deauratus cum fellis sex in pomo cum patena de argento deaurata, ponderis unciarum novem cum dimidia cum pede plano in quo sunt tria foramina parvula. 89. Item Calix unus de argento cum patena deauratus cum ymaltis sex in pomo cum ymaginibus Sanctorum et cum ymaltis tribus in pede ad arma quondam Iudicis Minado, ponderis unciarum novem. 90. Item Calix unus de argento cum patena de argento deauratus cum fellis octo in pomo et rosis septem in pede ad quatuor folia in qua est manus Salvatoris, ponderis unciarum septem. 91. Item Calix unus de argento deauratus cum patena cum fellis octo in pomo, ponderis unciarum sex cum dimidia. 92. Item Calix unus de argento deauratus cum patena deaurata, in qua patena est Agnus Dei et in pomo ipsius calicis sunt felle octo, ponderis libre unius et unciarum duarum cum dimidia. Qui calices sunt in numero sexaginta tres et sunt dicti calices in pondere libre nonaginta et unciarum quinque et quarta una. 93. Item Brachium unum de argento cum manu cum frisis duobus deauratis in ambobus capitibus cum anulo uno in digito cum lapide granato et in medio brachij sunt lictere de auro et uno ymalto videlicet *Sanctus Thomas Apostolus,* ponderis libre unius et unciarum quatuor cum dimidia. 94. Item Tabernaculum unum de cristallo cum pede de argento deauratum elevatum super tres leones in cuius pede sunt losingie tres in una quarum est Crucifixus cum duabus stellis de auro et in duabus aliis Sancti Jacobus Maior et Minor cum stellis ex utraque parte et in summitate ipsius est Crux cristallina cum Crucifixo de argento cum nochis ad modum perlarum novem et lapides rubei duo et lapides celestes duo, ponderis libre unius et unciarum undecim. 95. Item Pissis una eburnea cum cohopertulo, in qua repositi sunt tres anuli de argento, quorum unus est magnus cum lapidibus novem et aliis parvulis lapidibus, qui dicitur *Pontificalis* et alii anuli de argento cum lapidibus, unus videlicet cum lapide sanguineo et alius de argento cum lapide viride, ponderis unciarum duarum et quarte medie. 96. Item anuli Pontificales de auro quatuor cum lapidibus unus videlicet cum thobacio, alius cum balasso, alius cum ymeraldo et alius cum cristallo et cum cameolo et cum viginti lapidibus viridibus parvulis, ponderis uncie unius et quartarum trium cum dimidia. 97-98-99. Item Cruces tres

Smalto bizantino raffigurante Sant'Andrea
(Dettaglio della croce donata da Carlo II d'Angiò)

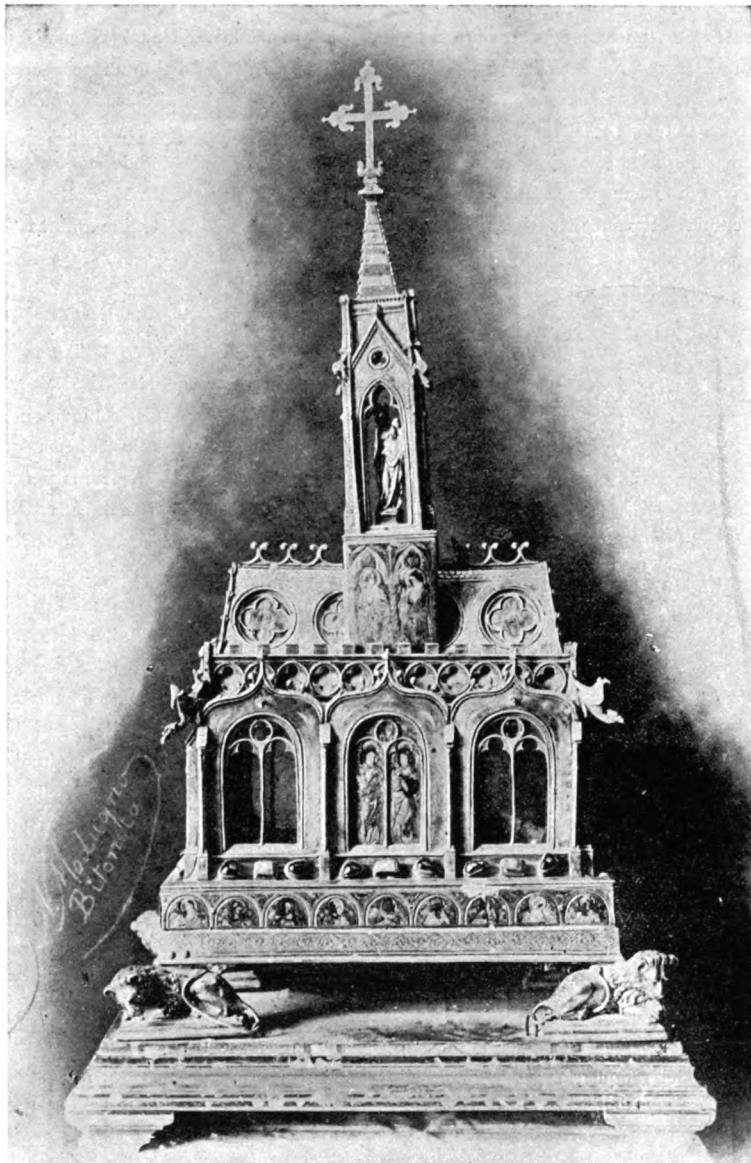
magne de argento deaurate in parte ipsarum in quarum duabus sunt de magnis lapidibus cristallinis rubeis viridibus et albis. 100. Item Ycona una de argento cum ymagine Beati Nicolai induti pontificaliter de opere elevato cum mitra et crocea de argento fixo super lignum cum una imburdatura de argento deaurato circumcirca cum ymaltis tresdecim ad arma Regia Ungarie retro ipsam cum armis eisdem, altitudinis palmorum trium. 101. Item Testavangelia duo, quorum unum est Testavangeliarum et aliud Epistolarum contexta argento per totum ab una parte cum fibulis de argento et in Evangelistario est ymago Salvatoris cum quatuor Evangelistis et in Epistolari est ymago Beati Nicolai cum Christo et nostra Domina. 102. Item Tabula una quatrata ornata de argento cum Crucifixo de argento et ymaginibus quatuor, in qua positum est de preciosissimo ligno Dominico. 103. Item Tabula una rotunda ornata de argento in qua est ymago Salvatoris, aliquantulum in parte argento fracta. 104. Item Brachium unum cum manu de argento et in parte deauratum, longitudinis palmorum duorum in quo est Brachium Sancti Jacobi Minoris et reliquem plenum de

Perro del Comite Iaquinto, chirurgo autorizzato per tutto il Regno, Goffredo di Nicola Grasso, Franco de Gargano, Clerico Symone... Bruno, abate Nicola di Casamassima, Pietro de Dottula e Giovanni di Sire Leonardo. La lunga pergamena che lo contiene è guasta e deleta in alcuni punti nel principio, danno

---

ligno, ponderis librarum duorum et unciarum decem cum dimidia. 105. Item Altare portabile ornatum de argento deauratum in cuius medio est Agnus Dei de argento. 106. Item Missale unum ad lictera longobarda contextu in una facie de argento cum ymagine Crucifixi Salvatoris et aliarum ymaginum deauratarum et ymaginibus novem computato Crucifixo et Angelis et in pede eorum due ymagines de argento conculcato et circumcirca clovi deargentati et in alia parte est quedam Crux, elatum (*sic*) quatuor parvis ymaginibus. 106. Item Candelabra duo cristallina longitudinis fere palmorum duorum, ornata de argento ymaltata cum lapidibus quorum quolibet habet tres leones argenteos deauratos in pede. 107. Item Crux una de cristallo albo cum pede de ligno deaurato guarnita argenteo deaurato cum ymagine Crucifixi fracta in capite ymaginis Sancte Marie et Sancti Johannis et in altera parte est Agnus Dei. 108. Item Crux alia eburnea alba cum varola argentea in pede altitudine cum bastone quasi canne unius. 109-114. Item Pettines eburnei quinque quorum quatuor sunt albi et alius rubeus. 115-116. Item Cruces due eburnee simplices cum bastonibus. 117. Item Pissis una eburnea in qua sunt pomecti erei deaurati viginti sex. 118. Item par unum de Caligis et Sandalibus Episcopalibus de friso et cendato imburdatum de auro. 119. Item Cassella una eburnea alba in qua est aliquantulum de osse Undecim Milium Virginum. 120. Item Pissis una eburnea alba sine cohopertorio in qua est par unum de Cirothecis in quorum una est ymaltus unus ad ymaginem Sancti Tadei de argento deaurato circumdata albis. 121-122. Item Scrineoli duo eburnei albi cohoperti in quorum unum est de osse Sancti Blasii et in alio positi sunt scala et manipulum imburdati de auro cum pernis et lapidibus ad campanellas de argento deauratas pendenti in eodem manipulo et in ipsa scala impendentibus sunt ymalti duo quatrati de auro laborati ad filum cum lapidibus et pernis positis circumcirca. 123. Item alia Cassella parvula ornata cristallis. 124. Item Tabula una parvula ornata de argento deaurato cum lapidibus circumcirca cum cristallo albo in medio. 125. Item Altare parvum portatile de quodam lapide nigro in ligno positum. 126. Item aliud Altare portabile de lapide ialina circumdata de ligno de busso. 127. Item Mitra una magna ornata pernis et lapidibus magnis et pernis cum ymaltis viginti deauratis de argento de ymaginibus Sanctorum cum pendulis in quibus sunt ymalti quatuordecim de argento deaurati circumdati pernis et lapidibus in qua deficiunt lapides magni quatuor et perni quinque. 128. Item Mitra una coloris sanguinei ornata de argento deaurato cum pernis et lapidibus magnis et parvis, in qua deficiunt lapides magni tres. 129. Item Mitra una de cendato sanguineo imburdata de auro cum pernis albis deaurata ad baptita minuta. 130. Item Mitra una de dyaspro albo infoderata de cendato viridi. 131. Item Mitra una donata per Cesarem Sclavonie ad opera de Sirmia [1] de argento et auro astratto cum ymaginibus Salvatoris, Beate Virginis, Sancti Iohannis Baptiste et cum medietate ymaginum Apostolorum Petri et Pauli et ex alio latere cum ymagine Beati Nicolai et duobus aliis Sanctis Confexoribus ac aliis duobus Sanctis et a medietate superius, in cuius pendulis sunt flaella ad arma ipsius Cesaris coloris ferrei et campus ipsius Mitre est sanguineus cum pernis ab uno latere quatrigentis nonaginta et ab alio latere quingentis decem et septem. 132. Item Planeta, Tunica et Dalmatica cum ymaginibus Sanctorum de seta imburdata de auro per totum infoderate cendato rubeo et Pluvialia tria de eisdem pannis cum ymagibus Sanctorum, de seta imburdata de auro per totum cum frisis aureis cum conellis de argento deaurato ante pettus et pommettis duobus de argento deauratis in quolibet capucio ipsorum et panni duo pro altari ante et retro de eodem opere. 133. Item Pannus unus de serico pro altari imburdatus per totum de auro cum ymagine Salvatoris sedentis ad iudicium, cum cruce, clovis in manibus et pedibus, cum lancea et spongia iuxta ipsum et ex utraque parte et circumcirca thronum Angeli decem et ex utraque parte ymagines Beate Virginis et Beati Iohannis Baptiste et in tota parte ipsius panni est ystoria Beate Virginis incipiendo Annunciacionem ipsius et finiendo usque ad sepulcrum Domini. 134. Item Planeta, Tunica et Dalmatica et Capa de panno tartarisco albo deaurato cum frisis aureis infoderatis cendato rubeo. 135. Item Panni duo tartarisci novi ad pampanas aureos, albi coloris pro altari ante et retro. 136. Item Panni duo tartarisci albi indyaspriati de auro, infoderati pannilini albi pro Altari ante et retro. 137. Item Capa una de eodem tartarisco infoderata cendato rubeo et cum pommettis de ere ante et in Capucio quatuor. 138. Item Planeta una dyaspri albi cum capicibus et pedibus aquilarum et crapiorum, de auro imburdata cum frisis aureis cum pernis lapidibus ante et retro et in spatulis, cum duabus pineis in quibus sunt Angeli duo imburdati de auro cum lapidibus et pernis positis in eisdem, infoderata cum cendato rubeo et Dalmatica et Tunica de eodem dyaspro infoderate cendato viridi et Panni duo de eodem dyaspro Altari ante et retro. 139. Item Planeta una Dalmatica et Tunica et Capa de dyaspro albo ad modum grani risi cum frisis aureis, infoderate cendato rubeo. 140. Item Planeta una de serico indyasprata albo cum friso ante et post cum ystoria Santi Iohannis Baptiste infoderata cendato rubeo nec non Tunica et Dalmatica de eodem panno infoderate in parte pannilini rubei et in parte cendato rubeo. 141. Item Planeta, Dalmatica et Tunica albe plane infoderate cendato rubeo, in qua Planeta est frisus niger fractus. 142. Item Planeta una alba dyasprata cum friso aureo, infoderata cendato citrino. 143. Item Planeta una alba imbur-

[1] Genere di tessuto di seta, così nominato dall'antica città di Shirmia o Sirmio in Schiavonia, ove specialmente si lavorava.

facile a riparare seguendo la dicitura delle consuete formule usate dallo stesso Notaio in altri suoi atti di data a questo vicina. Rimane solo da ricercare, perchè intieramente perduto, il nome del Prelato alle istanze del cui Vicario ed Auditore... Pisani di Napoli questo inventario fu redatto, ma da altri documenti sembra

Reliquiario d'argento
Bari. Tesoro della Basilica di San Nicola — (N. 7 dell'inventario)

data de auro ad aves sanguineas et virides et rubeas de Lucca cum friso ad undas aureas et azorrinas, donata per quondam dominum Robertum de Cabanis, [1] infoderata cendato viride. 144. Item Pluviale unum panni tartarisci imburdatum de auro per totum cum frisis de auro strictis. 145. Item Dalmatica de panno tartarisco imburdata de auro cum frisis coloris celestis cum lilijs et cum armis quondam domini Guillelmi de Bergamo Cardinalis et Prioris ipsius Ecclesie. [1] 146. Item Panni duo virgati albi ad listas aureas pro Altari

[1] Roberto de Cabannis, creato da Re Roberto Conte di Eboli, successe a suo padre Raimondo nell'ufficio di Gran Siniscalco del Regno nel 1343. Reg. Ang., n. 296, pag. 42, n. 341, pagg. 23, 74 e n. 336, pag. 38 retro.

[1] Guglielmo Longo Cardinale del titolo di San Nicola in Carcere Tulliano, dalla patria detto Cardinale di Bergamo, essendo Regio Cancelliere, ebbe il Priorato della Chiesa di San Nicola di Bari nel 1295 da Re Carlo II e lo resse fino alla sua morte, avvenuta nel 1318.

dedursi fosse il napoletano Marino Brancaccio, succeduto nella priorile dignità della chiesa di Bari al provenzale Antonio del Balzo, figliuolo del conte di Avellino nel 1353, e che nel lungo suo governo di quel clero ebbe la ventura di ricevere nel suo Santuario la svedese Santa Brigida, principessa di Nericia e la

---

ante et retro infoderata pannilini albi et sunt aliquod totum fracti. 147. Item Pannus unus pro Altari albus de Lucca imburdatus de auro ad aves et pineas et frondes rubeas sanguineas et virides per totum. 148. Item Pannus unus pro Altari albus imburdatus de serico celestri ad aves. 149. Item Pannus unus de dyaspro albo cum cruce una in medio imburdata de auro ad crapias et pampanas viteas et in capi-

Smalto del reliquiario
descritto al N. 7 dell' inventario

tibus eius sunt due liste de auro infoderate panno de lino crudo. 150. Item Pannus unus menzanellus deauratus pro Altari ad arma cujus medietas est coloris sanguinei cum falconibus et alia medietas est coloris albi et rubei. 151. Item Pannus unus albus pro Altari ad pineas et leones de auro et in capitibus ipsius ad fersas et undas celestes rubeas et aureas. 152. Item Pannus unus albus cum tabernaculis pro Altari et cum falconibus de auro cum gramata ad listas de auro imburdata de serico celesti. 153. Item Purpura una alba sculpta longitudinis cannarum duarum cum dimidia ad aves et grifos aureos serici celestis et rubei contexta per totum, de qua possunt fieri panni duo pro pulpitro. 154. Item Pannus unus de dyaspro albo pro pulpitro, positus in uno cendato marangino in quo posita est una rota cum ymagine Beate Virginis tenentis filium in brachijs et cum una virga celesti ad lilia de auro circumdatus de fringijs. 155. Item Cape de yammito albo undecim, quarum due infonderate sunt cendato viride et alie cendato rubeo. 156. Item Pluvialia duo de dyaspro albo cum conellis de argento deauratis, ante pettus cum frisis aureis, infoderata cendato rubeo. 157. Item Pluvialia quatuor de dyaspro albo cum frisis aureis ad arma quondam domine Regine antique [1] et addendo arma Regalia imburdata de auro seminato per totum. 158. Item Planeta una Dalmatica et Tunica de drappo aureo diversorum colorum et diversorum foliorum, in qua Planeta sunt frisi ad arma Ducalia. 159. Item Planeta una de drappo aureo diversorum colorum cum friso ad ymagines Sanctorum ante et retro, cum armis rotundis in spatulis de Ursinis ad bandas aureas et celestes cum quarterio uno de argento seminato de caudis ermellinorum infoderata de panno lino citrino. 160. Item Planeta una de eodem panno de drappo aureo diversorum colorum sine friso infoderata panno albo. 161. Item Planeta una cum modico de dyaspro aureo coloris sanguineis et aurei cum modico de friso in collo et sine friso ante et retro et sine infoderatura. 162. Item Pannus unus de drappo aureo ad fersas ad dados seu taxillos, longitudinis cannarum duarum palmorum sex et modicum plus. 163. Item Pannus unus in tela coloris viridis imburdatus per totum cum pineis aureis, longitudinis cannarum quatuor et modicum plus. 164. Item Telella una de drappo aureo ad cantarellas, longitudinis cannarum duarum palmorum sex et modicum plus. 165. Item Telella una de drappo aureo ad rosas et cantaros cum arboribus in eis coloris sanguinei et rubei, longitudinis cannarum duarum et palmorum septem. 166. Item Telella una de drappo aureo cum pavonibus de auro et nodis de auro cum una gramata in capite, longitudinis cannarum duarum et modicum plus. 167. Item Telella una de drappo aureo cum pavonibus magnis et frondibus vitium de auro, cuius campus est coloris rubei et celestis, longitudinis cannarum duarum et palmorum sex cum una gramata in capite. 168. Item Telella una de drappo aureo cum nodis aureis ad modum crucis et cum rotis de auro et intus in dictis rotis sunt quedam bestie innote et diversorum aliorum laborum, que missa fuit per Regem Sclavonie cum ycona magna, cum gramata una cum quatuor nodis, longitudinis cannarum duarum cum dimidia. 169. Item Pannus unus de drappo aureo missus per quondam Regem Robertum cuius caput est niger cum avibus magnis innotis et cum pineis, longitudinis cannarum duarum et palmorum sex. 170. Item Telella una ad pineas et pampanas de auro cuius campus est rubeus discoloratus, longitudinis cannarum duarum et palmorum sex. 171. Item Telella una ad listas celestes et rubeas et intus in eis ad aviculas et bestiolas et

[1] Soprannome dato alla Regina Sancia, vedova di Re Roberto per distinguerla dalla giovane Regina Giovanna sua nipote.

figliuola di lei venute da tanto lontano per venerare la tomba del Santo.[1]

[1] BEATILLO, *Storia di Bari*, pag. 149 e med. autore, *Storia della vita di San Nicola*, lib. VI, cap. 2, 16, 23.

Questo inventario al quale nella stampa ho creduto aggiunto i numeri ordinativi per ogni oggetto o gruppo distinto di essi per facilitarne la designazione, mostra una magnificenza e una dovizia veramente eccezionali

dicta Telella est sculpta et aliquantulum delacerata in ambobus capitibus cum una gramata in uno capite, longitudinis cannarum quatuor. 172. Item alia Telella sculpta ad aves bestias et pampanas vitium de auro cum campo rubeo discolorato cum gramatis duabus de serico celesti cum auro, longitudinis cannarum quatuor et palmi unius. 173. Item Telella una de drappo aureo ad rosas parvas et magnas et intus in rosis magnis sunt leones et grifones de auro et campus eius est coloris rubei, longitudinis cannarum duarum et palmorum sex. 174. Item Telella una ad pavones de auro magnos tenentes caput intus in cauda cuius campus est coloris rubei discolorati, longitudinis cannarum quatuor et pal-

Smalto del reliquiario
descritto al N. 7 dell' inventario

morum duorum. 175. Item Telella una ad undas factas ad flores de auro et de seta usata de coloribus discoloratis, longitudinis cannarum duarum et palmorum sex. 176. Item Telella una discolorata cum rosis et stellis de auro contexta per totum una pulcra gramata, longitudinis cannarum trium. 177. Item Telella una de drappo aureo pulcherrima pro pulpitro ampla diversorum colorum, missa per quondam Ducem Calabrie, longitudinis canna unius cum dimidia. 178. Item Planeta Dalmatica et Tunica de cataxammito rubeo ad stellas deauratas infoderate cendato rubeo. 179. Item Planeta una de velluto rubeo cum frisis ante et retro ad ymagines Sanctorum et Dalmatica una et Tunica de eodem velluto rubeo cum frisis de auro et fimbribus celestibus virgulatis de auro serico albo et serico rubeo. 180. Item Tunica et Dalmatica de velluto rubeo usitate. 181. Item Planeta de panno de Lucca cum tunica et dalmatica de eodem panno rubeo indyasprata de seta viridi per totum cum vitibus frondibus

et rotellis in quibus sunt impresse multe *M* cum frisis deauratis et fimbrijs deauratis, que Planeta est infoderata cendato viridi et Tunica et Dalmatica infoderate cendato celesti. 181*bis*. Item Planeta, Dalmatica et Tunica de xammito rubeo cum frisis de auro. 182. Item Planeta una dicta diarodana[1] rubea cum ymaltis quatuor ante et retro et cum pernis et cum friso de auro et argento filato

Smalto del reliquiario
descritto al N. 7 dell' inventario

ad pineas intus. 183. Item Planeta una de xammito rubeo cum frisis aureis de ymaginibus Sanctorum cum seta ad arma quondam domini Bartholomei de Capua Regni Sicilie Logothete, infoderata cendato citrino. 184. Item Planeta una rubea contexta ad frondes de auro cum frisis de seta viridi ad arma quondam Comitis Novelli,[2] infoderata cendato citrino. 185. Item Planeta una de xammito rubeo cum frisis de auro in quibus sunt papagalli et aves magne et parvule. 186. Item Planeta de xammito rubeo cum friso ad argatellas et Dalmatica et Tunica de xammito rubeo indiano. 187. Item Panni duo pro Altare ante et retro ad rosas de auro. 188. Item Pannus unus pro Altare de drappo aureo ad frondes de auro seta celesti et viridi et rubea cuius campus est totus rubeus.

[1] Dal greco: *del color della rosa*, ovvero fatta nell' Isola di Rodi.

[2] Soprannome dato a Bertcrando del Balzo da Re Roberto fatto Conte di Montescaglioso e per la moglie Conte di Andria. Vedi il cronista Villani e Camera: *Annali delle Due Sicilie*, vol. 2, pag. 392.

e, più che di una collezione di svariate suppellettili destinate al culto, appare come il catalogo di un preziosissimo museo nel quale erano riunite e accumulate le creazioni più belle e più portentose che avevano saputo produrre l'oreficeria con gli sbalzi eleganti e gli smalti dai vari colori, l'arte del ricamo dagli arabeschi svelti

189. Item Pannus unus pro Altare sanguinei coloris ad paviones de auro cum cauda viridi cum rosellas de serico albo et rubeo et ad frondes vitium virides. 190. Item Pannus unus cum campo viridi cum arboribus de auro cum frondibus rubeis de auro cum ciconiis albis et celestibus habentes alas de auro et rostrum rubeum missus per Comitem Mileti. 191. Item Pannus de xammito rubeo ad rosas et stellas de auro per totum, que Pannus dicitur grecus. 192. Item Pannus alius rubeus pro Altare cum frondibus de auro ad arma domini Comitis Novelli, infoderatus cendato citrino. 193. Item Pannus unus de Lucca pro Altare coloris viridi cum aquilis et dragonibus rubeis cum capicibus et pedibus de auro, donatus Ecclesie per quondam dominum Bertholdum de Ursinis Priorem Sancti Nicolai.[1] 194. Item Panni duo pro Altare ante et retro cum rosis rubeis et campo de auro discoloriato. 195. Item Pannus unus pro Altare de xammito rubeo cum clavibus de panno lini. 196. Item Pannus unus pro Altare de xammito rubeo usitatus ad rosas et stellas de auro et in quamlibet rosam est unus grifo. 197. Item Pannus unus rubeus pro Altare usitatus cum falconellis de auro intus in una arbore et cum grifis de auro. 198. Item Pannus unus rubeus de dyaspro rubeo discolorato cum ymaginibus Crucifixi, Beate Virginis, Beati Iohannis et Angelorum cum targijs ad pisses et leones. 199. Item Pannus unus de xammito rubeo ad tabernacula et in quolibet tabernaculo est ymago Beata Virginis per totum. 200. Item Pannus unus pro pulpitro cataxamiti rubei et imburdatus de grifonibus magnis de auro et leonibus et grifonibus, circumdatus cendato celesti et infoderatus cendato citrino cum frangijs circumcirca. 201. Item Pannus unus pro pulpitro de velluto rubeo, circumdatus cendato viridi et infoderatus panno de lino celesti. 202. Item Pluviale unum de velluto rubeo cum rotis de auro et argento astracto cum frisis sculptis de auro, per totum et cum friso magno de auro. 203. Item Cappe, de xammito rubeo cum frisis aureis, viginti quinque. 204. Item Pannus unus de cendato rubeo cum ymagine Beati Nicolai de auro aliquantulum discolorata, infoderatus de burdo. 205. Item Dalmatice duo de xammito rubeo cum gramata una ipsorum ad operas Sirrie[2] et alia ad rotas. 206. Item Tunice duo quarum una est ad rotas, consimiles Dalmatice superiori, usitata et alia ad rosas et compassus de auro. 207. Item Planeta, Tunica et Dalmatica de xammito citrino cum frisis de auro. 208. Item Planeta una diarodina ad gallatellos rubeos virides et celestes nec non sanguineos. 209. Item Planeta una, Dalmatica et Tunica de xammito citrino cum friso de auro usitate et cotidiane. 210. Item Dalmatica et Tunica de narangine usitate et cotidiane infoderate panni lini viridi. 211. Item Cape de xammito ialino de quibus sunt infoderate quatuor de cendato rubeo, una cendato viride et duo cendato celesti, viginti septem cum frisis aureis. 212. Item Pannus unus pro Altare, citrinus cum cruce una in medio de velluto rubeo. 213. Dalmatica una cum listis traversis ad rosellas de serico ialino cum compassibus de serico albo cum listis in medio de serico albo et rubeo, infoderate de panno de lino celesti. 214. Tunica una ad rosellas et rosas de rubeo cum arboribus de auro, infoderata de panno celesti aliquantulum fracta. 215. Tunica unica de serico albo ad targias cum barris albis et rubeis cum aquila media nigra de super dicta targia. 216. Dalmatica una de xammito albo ad rotas de auro et serico cum aquilis intus de serico viridi celesti et auro tenentibus dyademata in capite. 217. Item Planeta, Tunica et Dalmatica de velluto viridi infoderate cendato rubeo cum frisis aureis ad ymagines Sanctorum et ad arma Ducalia et sunt duo de eodem velluto pro Altare ante et retro in quolibet ipsorum sunt quatuor arma Ducalia. 218. Item Planeta, Tunica et Dalmatica de velluto viridi cum frisis aureis, donata Ecclesie per Reginam Ungarie, infoderate cendato rubeo. 219. Item Planeta, Tunica et Dalmatica de cataxammito viridi cum frisis de auro, infoderate cendato rubeo. 220. Item Capa una de eodem cataxammito, infoderata de cendato rubeo. 221. Item Cape tres de xammito viridi cum frisis de auro. 222. Item Pannus unus de xammito viridi cum una cruce in medio diasprata de eodem colore et cum listis duabus in capicibus dyaspratis de colore ipsius panni, pro Altare, infoderatus uno mazanello. 223. Item Pannus unus mazanellus, pro Altare, usitatus coloris citrini cum arboribus viridibus et rosis rubeis de eodem. 224. Item Canna una de panno de Lucca coloris sanguinei cupi cum pampanis viridibus cum sirenis et dragonibus et alijs gatulis parvulis de auro. 225. Item Pannus unus mazanellus, pro Altare, indiaspratus de viridi per totum cum pavonibus rubeis et aureis albis et cum cervis rubeis et aureis vestitis colloludio albo. 226. Item Pannus unus, pro pulpitro, de xammito viridi cum listis quatuor indiaspratis de eodem colore, infoderatus de cataxammito citrino. 227. Item Planeta Dalmatica et Tunica de velluto sanguineo, donata Ecclesie per quondam Reginam Sanctiam.[1] cum frisis de auro ad ymagines Sanctorum. 228. Item Planeta, Dalmatica, Tunica et Capa de cataxammito violato cum frisis de auro, infoderate cendato viridi. 229. Item Planeta una de cendato sanguineo cum frisis de cendato citrino, infoderata panno de lino viridi. 230. Item Planete due eiusdem coloris cum floribus lilijs ante et retro citrinis, infoderate panno de lino albo, pro Dyacono

[1] Bertoldo Orsini, figlio di Orso e di Jacoba Savelli, fatto Priore della chiesa di San Nicola di Bari nel 1320 la resse, insieme con l'Arcivescovado di Napoli, fino alla sua morte 1325, quantunque fosse stato sconosciuto al Beatillo nell'elenco dei Gran Priori di quella chiesa. Cfr. LITTA, *Famiglia Orsini*, Tav. XIII.

[2] Genere di ricamo sontuosissimo se non elegante col quale erano incastrate nel tessuto delle pietre di colore, assai in voga nella Siria e nella Persia sotto il regno dei Sassanidi.

[1] Sancia d'Aragona, moglie di Re Roberto, morta nel 1345.

e preziosi e quella tessile con le sue creazioni dei più geniali motivi ornamentali. Di tutto questo ammasso di preziosità, numero 165 articoli appartengono all'oreficeria e a oggetti di curiosità e 453 ai drappi ed ai paramenti sacri, oltre il ricco diplomatico e gran numero di volumi liturgici e scientifici dei quali non si tiene parola perchè estranei all'indole di questo periodico.

(*Continua*) E. ROGADEO.

---

et Subdyacono. 231. Item Planetelle tres de cendato eiusdem coloris cum lilijs de cendato citrino ante et retro, pro clericolis serventibus. 232. Item Planeta, Tunica et Dalmatica de cendato sanguineo ad virgas de citrino cum friso ad argatellas, infoderate panno de lino celesti. 233. Item Pannus unus, pro Altare, de cendato sanguineo ad virgas de auro filato, infoderatus de mazanellus. 234. Item Pannus unus, pro Altare, eiusdem coloris ad pampanas et frondes de auro filato, donatus Ecclesie per quondam dominam Mitam. 235. Item Planeta, Dalmatica et Tunica de velluto celesti cum frisis cum ystoria passionis Christi, infoderatus cendato rubeo, misse per Reginam Ungarie. 236. Item Pluvialia quatuor de cataxammito celesti cum frisis de auro, infoderata cendato rubeo. 237. Item Planeta una de cendato celesti cum friso virgulato auro et nigro infoderata panno de lino viridi. 238. Item due Planete, pro Dyacono et Subdiacono, de cendato eiusdem coloris cum lilijs de cendato citrino, infoderate panno albo. 239. Item Pannus unus pro Altare, de velluto celesti ad virgas de auro et argento filato, infoderatus unus mezanellus. 240. Item Pannus pro pulpitro de eodem velluto cum listis predictis circumdatus cataxammito violato et in capite ipsius panni est quedam peras dyaspri albi. 241. Item Mezanellus unus in dyaspratus de eodem colore ad aquilas et crapios cum capicibus et pedibus et pettoribus de auro. 242. Item Pannus unus, pro Altare, de drappo aureo cum campo celesti cum frondibus et folijs per totum de auro. 243. Item Mezanella undecim diversorum colorum non multum usitata. 244. Item Mezanella fracta septem. 245. Item Planeta una de velluto nigro cum frisis de auro. 246. Item Pannus unus, pro pulpitro, de velluto nigro cum frisello uno de auro in pede et Mandile unum in capite. 247. Item Planeta una nigra indyasprata de viride cupo ad aves et folia cum friso de auro ad firma cum ymaginibus Sanctorum et crucibus intus in eis. 248. Item Frontale unum missum per Reginam Ungarie de auro cum ymaginibus de auro et fringijs de serico diversorum colorum, que ymagines sunt numero decem et octo. 249. Item Frontale unum donatum Ecclesie per Ducem Calabrie cum campo rubeo cum ymaginibus tresdecim Sanctorum et infra ymagines ipsas arma Ducalia cum pomettis de auro filato. 250. Item Frontale unum cum ymaginibus Sanctorum sexdecim imburdatis de auro et serico diversorum colorum. 251. Item Frontale unum cum auro de baptida. 252. Item Frontalia duo cotidiana usitata. 253. Item Stola una operam Sirrie missa per Cesarem Sclavonie de auro et argento astratto cum ymaginibus tresdecim Sanctorum infoderata cendato rubeo. (*Continua*).

Un affresco inedito di Antoniazzo Romano in Roma. — I recenti restauri della chiesa di San Vito e Modesto, e l'apertura della nuova facciata nella via Carlo Alberto, hanno rimesso in onore il bell'affresco del secolo XV, che adorna il primo altare della parte sinistra. I diversi descrittori delle chiese romane e le guide che da essi hanno attinto senza preoccuparsi troppo di controllare la verità, sono incertissimi nell'attribuire un autore a quella pittura. Il Nibby non la registra nè meno, ma all'epoca in cui il Nibby scriveva, le opere del quattrocento erano considerate di poco valore e di minor interesse. Il principe Pietro Odescalchi, il quale in occasione del restauro ordinato nel 1837 da Gregorio XVI, scrisse una lunga monografia sulla chiesa dei Santi eponimi, dopo aver detto che alcuni attribuivano l'affresco a Melozzo da Forlì, lo toglie liberamente al pittore romagnolo per darlo alla Spagna. L'Armellini, al solito, tace delle opere d'arte contenute nella chiesa, finchè ultimamente il reverendo Jozzi, nel suo libro sulle chiese nuove o rinnovate di Roma non esita ad attribuire la tanto discussa opera d'arte a Fiorenzo di Lorenzo.

Avevo già potuto studiare questo affresco, nelle mie ricerche sulle chiese romane, ed ero quasi certo di averne trovato l'autore nella persona di Antoniazzo Romano, quando ultimamente il mio amico professore Hermanin aveva occasione di scrivermi per indicarmi la pittura di San Vito e Modesto come opera propria di Antoniazzo. Ambedue, senza sapere l'uno dell'altro, eravamo giunti alla medesima conclusione: come tanti altri sparsi nelle chiese di Roma, l'affresco di San Vito e Modesto doveva ascriversi al misterioso quattrocentista romano.

L'affresco, come ho già detto, è sul primo altare a sinistra ed è diviso in due parti: nella parte superiore, che forma la centina, è rappresentata la Madonna seduta in trono, col Bambino in piedi sul ginocchio destro e avente ai lati Santa Crescenzia e San Modesto; quest'ultimo vestito da gentiluomo del secolo XV. La parte inferiore è divisa in tre scompartimenti o nicchie a forma di conchiglie e separati l'uno dall'altro da candeliere a chiaroscuro su fondo ocria. Nella nicchia di destra è rappresentato San Vito, anch'egli in costume civile del secolo XV, col manto rosso e le calze verdi; nella nicchia di mezzo è Santa Margherita, col manto verde e un libro rilegato di rosso nelle mani; finalmente nell'ultima nicchia è San Sebastiano, legato ad un albero e già crivellato di freccie. Sotto, in caratteri neri, è la data del 1483. Cerchiamo ora di vedere, per quali ragioni io credo che l'affresco anonimo della chiesa esquilina di San Vito e Modesto, debba ritenersi opera di Antonio Aquili, detto Antoniazzo Romano.

E prima di tutto è bene osservare che questa chiesa rimonta effettivamente al pontificato di Sisto IV, quando questo papa riedificò dalle fondamenta la cappella

primitiva di San Vito *in macello*, così chiamata fin dal secolo IX per la probabile vicinanza del *Macellum Livianum*. In questa occasione l'area antica fu abbandonata, e siccome l'edificio che si voleva eretto da Stefano III tra il 752 e il 757, era tutto ruinoso e profanato, Sisto IV pensò bene di trasportare il titolo antico in una chiesa nuova riedificandola in una località alquanto distante. Ora si trova spesso nei documenti di quel pontificato il nome di Antoniazzo, che fu protetto dal papa della Rovere ed impiegato dai cardinali più illustri dell'epoca come il d'Estouteville — mecenate di artisti ed edificatore di chiese — e quell'Oliviero Carafa che dopo aver fatto dipingere da Filippino Lippi la sua cappella di Santa Maria sopra Minerva, chiamava a giudicarla Antoniazzo Romano e Lanceslao Padovano. Si può anzi dire che la maggior parte delle opere romane dell'Antoniazzo si aggira appunto fra il 1470 e il 1490, periodo occupato quasi intieramente dal pontificato di Sisto IV.

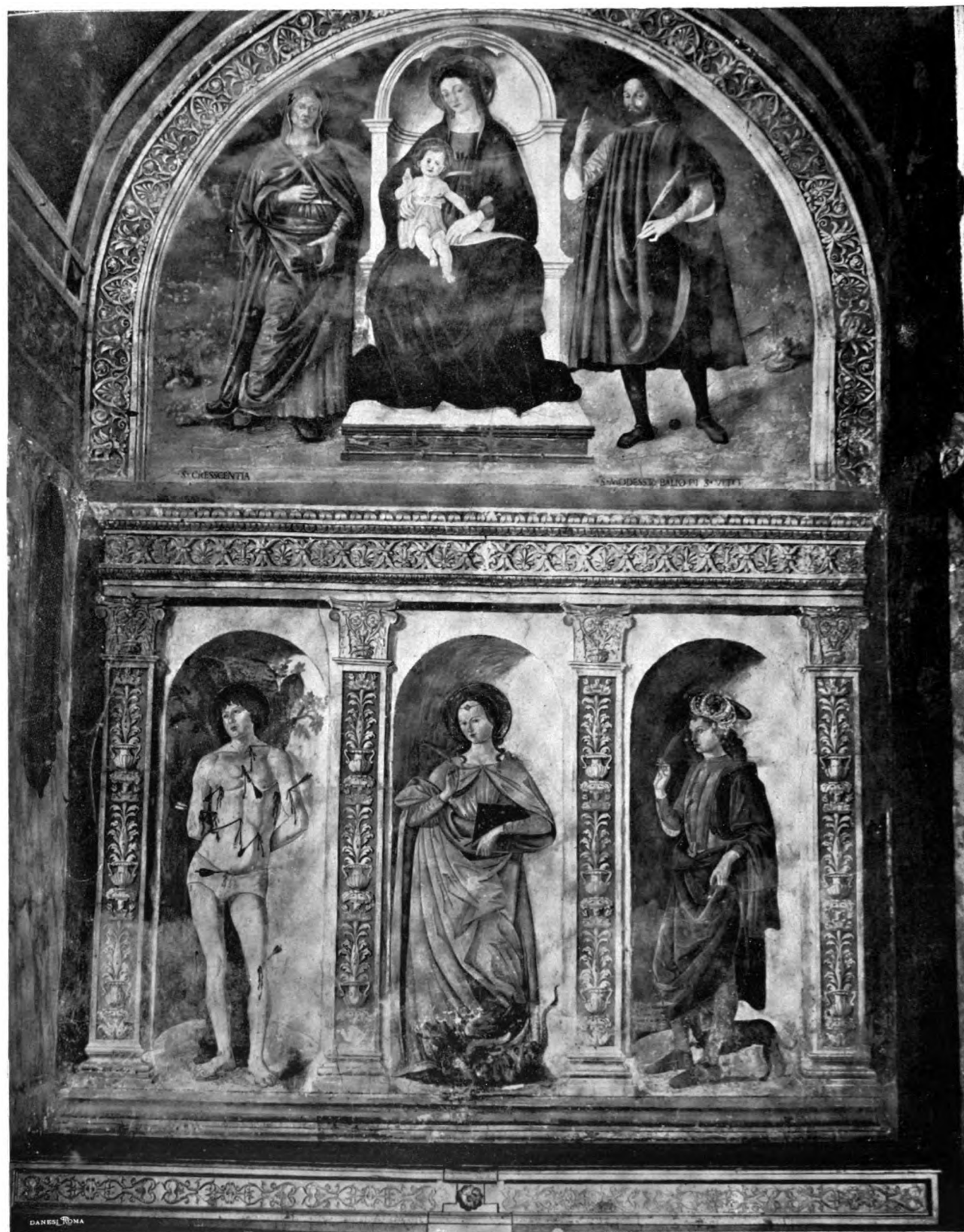
Tra il 1460, epoca in cui lo troviamo col maestro Melozzo, intento a dipingere la cappella di Santa Eugenia agli Apostoli, fino al 1470, quando intraprese le decorazioni murali di Santa Maria della Consolazione, Antoniazzo Romano viaggiò per la Sabina. Ho potuto ritrovare e documentare le tracce di questo suo vagabondaggio, tra Scandriglia e Poggio Nativo, fra Ponticelli e Rieti, tra Farfa e Vacone: le opere prodotte durante il decennio, sono già più libere dall' influenza del rude maestro romagnolo e si avvicinano invece alla maniera umbra e alla scuola del Perugino di cui egli fu amico e collaboratore. Ma col 1470 Antoniazzo ritorna a Roma e comincia a dipingere nella chiesa della Consolazione: da quell'anno il suo nome ricorre spesso nei contratti di appalto per lavori nelle chiese romane, e le sue opere — come dimostrerò nello studio che sto preparando sul nostro quattrocentista — sono frequenti nelle cappelle edificate o restaurate nell'ultimo scorcio del secolo XV.

Certo si è che nel 1483, data dell'affresco di San Vito e Modesto, l'Antoniazzo viveva e lavorava in Roma e un documento conservato nell'Archivio di Stato di Roma, pubblicato dall'*Archivio storico dell'Arte* (II, 478) e datato dal 20 novembre 1484 ce lo mostra compagno del Perugino nei lavori di decorazione della cappella Sistina. Dalle scritture e dai contratti che si conservano di lui si può capire che egli fu un grande intraprenditore di lavori decorativi. Durante quel periodo dèl rinascimento gli artisti che lavorarono per i papi, negli abbellimenti delle chiese e degli edifici, si riunirono quasi tutti in brigate più o meno numerose ed eseguirono le loro opere promiscuamente. Così abbiamo il gruppo degli scultori con Mino da Fiesole, Giovanni Dalmata, Andrea Bregno, Luigi Capponi e i minori di cui oggi è difficile rintracciare i singoli lavori; così abbiamo il gruppo degli architetti con Meo del Caprino, Giacomo da Pietrasanta e il Dolce; così abbiamo i pittori, di cui ancora poco o nulla si conosce, ma che dovettero far capo — e la sua lettera sui lavori del castello di Bracciano ce lo dimostra chiaramente — all'Antoniazzo, uomo non privo di mezzi pecuniari e appartenente a famiglia non ignobile del Campo Marzio.

La cronologia delle opere Antoniazzesche nelle chiese di Roma è dunque favorevole alla nostra ipotesi sull'affresco di San Vito; debbo aggiungere che esso presenta i caratteri spiccatissimi dello stile adottato dall'Antoniazzo dopo il suo viaggio in Sabina e quando già subiva l' influenza della scuola umbra. La figura della Madonna e del Bambino nella centina, è infatti simile a quella della tavola che io ritrovai, sotto un cumulo d'immondizie nel Convento di San Paolo a Poggio Nativo e che ora si conserva nella Galleria Nazionale di Roma per amorosa sollecitudine del professor Venturi, tavola firmata e datata del 1487, posteriore, cioè, di soli quattro anni all'affresco di San Vito. Il nudo peruginesco del San Sebastiano è identico a quello del trittico nella chiesa dell'Annunziata a Poggio Nativo; trittico che egli deve aver eseguito qualche anno prima quando lavorava nel Convento francescano di Scandriglia.

La figura di Santa Margherita è anche più caratteristica, nelle pieghe delle vesti, nelle orlature del manto, e nel libro rosso che ella reca in mano, motivo che ricorre spesso nelle figure dell'Antoniazzo e che si ritrova nella tavola già citata della Galleria Nazionale, in quella di Santa Maria delle Grazie a Scandriglia, e nel rovescio dei due sportelli conservati nell'abazia di Farfa, per citare solamente i più importanti e i più sicuri. Inoltre le figure delle Sante e della Madonna hanno il solito ovale comune alle figure muliebri di quel pittore, i capelli rossicci, tratteggiati a contorni neri, i manti abbondanti e ricchi di pieghe, le decorazioni e i gioielli sobri e uniformi.

Ma è soprattutto la decorazione delle nicchie e delle candeliere e la sottostante iscrizione a caratteri neri che ci appariscono come la firma di Antoniazzo Romano. A Ponticelli, infatti, in una casa oggi ridotta ad abitazione del parroco, ho trovato sotto l' intonaco un grande affresco rappresentante alcuni Santi, fra i quali San Mattia, chiusi dentro nicchie a forma di conchiglie e separate l'una dall'altra da decorazioni monocrome su fondo ocria. Anticamente questa casa era una cappella, ma edificata nel 1750 la nuova chiesa parrocchiale, la cappelletta antica fu in parte abbattuta e in parte trasformata in abitazione per il parroco, come si rileva da un *Inventario* fatto qualche anno dopo da don Felice Eleuterii, e ora conservato nell'Archivio della cancelleria vescovile di Magliano.

Questo affresco ha analogie grandissime di disegno e di composizione con quello di San Vito e Modesto: come quello aveva nella parte inferiore una iscrizione in caratteri neri del tutto simili a quelli che c'inte-

Antonio Aquili, detto Antoniazzo Romano: Affresco. - Roma, Chiesa dei Ss. Vito e Modesto
(Fotografia Moscioni)

ressano e di cui oggi non rimane disgraziatamente più se non qualche frammento e le ultime lettere della data, così... XXIII FEBRUARII. Antoniazzo Romano fu in Ponticelli nell'ultimo periodo del suo viaggio in Sabina e nella chiesa del Convento francescano di Santa Maria delle Grazie dipinse una tavola, che ancora si conserva, che ha già tutti i caratteri delle sue opere romane, opere ben diverse da quelle che si trovano nella quadreria di Rieti e nella chiesetta rurale di Vacone, eseguite al principio del suo viaggio. Il poter così stabilire la paternità dell'affresco di San Vito era di grande importanza per l'opera dell'Aquili, opera che con poche variazioni noi ritroveremo un po' dapertutto, sparsa nelle chiese di Roma, da Santa Maria sopra Minerva a Sant'Omobono, da Sant'Onofrio a Santa Maria in Spazolaria, e forse anche a Santa Croce in Gerusalemme e a Santo Spirito, come spero di poter dimostrare quanto prima.

DIEGO ANGELI.

Ancora del tabernacolo col gruppo del Verrocchio in Or San Michele. (*a*) — Rispondo alle obiezioni fatte alla mia replica [1] dal chiarissimo dott. Marrai, attenendomi all'ordine del suo articolo inserito nella stessa rivista,[2] ed ingegnandomi di esser quanto più breve mi è possibile.

Non sono stato io a togliere la statua di San Pietro (insieme col suo tabernacolo) a Donatello. Se il Marrai vorrà darsi la pena di consultare la magnifica pubblicazione del Bode, « Denkmäler der Renaissance sculptur Toscanas », troverà a pag. 14 del testo chi sia l'autore di tale delitto, il quale, del resto, gode il consentimento della maggioranza degli storici e critici d'arte al di quà delle Alpi.[3] Debbo, invece, confessare di essere incorso in una dimenticanza, non avendo preso in considerazione il tabernacolo del San Giorgio. Ciò, del resto, non altera la mia affermazione, « che Donatello, all'infuori del tabernacolo pel San Lodovico, non ne abbia fatto alcun altro per le sue statue in Or San Michele ». Giacchè io ritengo neppure il tabernacolo del San Giorgio essere opera del sommo maestro. Nessun scrittore contemporaneo, o presso a poco, lo dice, nessun documento lo accerta. Nel suo stile, invece, il tabernacolo è affatto simile agli altri in Or San Michele, lavorati nello stile di transizione dal gotico al rinascimento, da scarpellini di secondo ordine, — stile che Donatello non adoperò in nessuna delle sue opere di decorazione architettonica, — sicchè non c'è nessuna ragione di attribuirgli addirittura questo lavoro. L'esistenza dei due bassorilievi di sua mano incastrati nel frontispizio e nell'imbasamento non può servire da argomento al proposito. E così l'imputazione di « una asserzione erronea », inflittami dal mio contradittore rimane priva di consistenza.

Siccome egli conclude di « non ricordarsi forse perfettamente di quanto si disse nel nostro convegno avuto innanzi al tabernacolo », posso trasvolare sull'inesattezza della sua asserzione che io « ora sono di parere essere tutto il tabernacolo (pel San Lodovico) opera di Donatello » (cioè lavoro della sua propria mano), affermando decisivamente che io non mi sono pronunziato in tale senso nell'occasione sopracitata, e che — al contrario della sua imputazione — non ho nemmeno insistito a riconoscere nelle parti ornative del tabernacolo la mano di Donatello piuttosto che quella del Michelozzi.

Se il dott. Marrai [1] poi dichiara di passare « su altri appunti se più lievi, non meno futili e erronei » (!) della mia risposta (suppongo che con tali parole accenni alla mia preghiera di voler comunicarmi intorno al tabernacolo le indicazioni da lui ricordate, di « *tutti* gli storici che ne parlano), mi duole ch'egli — se non fosse per altro, per mera cortesia d'avversario — non abbia voluto acccondiscendere al mio desiderio, giacchè io reputo nè lievi, nè futili, nè erronee le mie relative osservazioni. Su tale procedere potrei fargli lo stesso rimprovero, da lui lanciato contro il Franceschini, di « metodo spiccio, anche troppo, ma inconcludente »[2].

Concedo al mio critico che le testimonianze degli scrittori da me addotte in favore del tabernacolo del 1423, possono anche esser riferite a quell'altro da lui supposto del 1463. Ma, allora, non è egli sommamente strano, e come si spiega, che nessuno di quegli autori ricordi, sia con una sola parola, la non comune circostanza, specialmente vista la rinomanza del grande

(*a*) Abbiamo aperto ben volentieri le colonne de *L'Arte* alla interessante discussione cui dette origine il primo articolo del dott. Marrai sul tabernacolo d'Or San Michele, desiderosi che la luce si facesse attraverso gli scritti dei due nostri collaboratori ed amici. Ma sembrandoci oramai che dall'una parte e dall'altra sieno stati offerti agli studiosi tutti i necessarî elementi di giudizio per una conclusione sicura, crediamo opportuno per il momento - costretti anche dalla tirannia dello spazio - di porre un termine alla discussione che, proseguita con meno efficaci argomenti, rischierebbe di perdere di valore.

Vogliamo prima, però, esprimere il nostro compiacimento al Fabriczy, al Marrai e agli altri egregi che intervennero nella questione, per aver mantenuto sempre la discussione così elevata e sopratutto così serena, della qual cosa noi rendiamo loro sentite grazie.

« L'ARTE ».

[1] Cfr. *L'Arte*, V, 46-48.

[2] *Id.*, V, 185-189.

[3] Cfr. p. e. CORNELIUS, *Jacopo della Quercia*. Halle, 1896, pag. 178.

[1] Art. cit. pag. 186, col 2 a capo della pagina.

[2] Cfr *L'Arte*, IV, pag. 350, col. 2.

artista, che per dar posto al nuovo suo tabernacolo dovette esser distrutto un'anteriore suo lavoro consimile?

Mi confesso pure reo di aver senza ragione sufficiente imputato al mio critico l'attribuzione al Verrocchio del tabernacolo esistente. Mi lasciai sedurre dalle parole del suo primo articolo:[1] « fra le ragioni che m' indussero a oppugnare *l'attribuzione del tabernacolo a Donatello*, precipua era ecc. ecc. », e supposi — siccome egli in seguito nulla asserì circa l' autore di esso – ch'egli, visto l'eccellenza dell'opera, la credesse del Verrocchio stesso. Ma come dissi, era una supposizione erronea da parte mia.

Sull'analisi che il Marrai fa dell'affresco della Trinità di Masaccio, per rifiutare il giudizio prima emesso dal Bode, e dipoi da me adottato, riguardo al nesso fra questa pittura e il tabernacolo di Or San Michele, mi permetto le seguenti osservazioni. Pilastri scanellati in opere dello stesso gotico, sia pure dell'epoca di transizione — come pretende il mio critico — io non conosco; gli sarei stato sommamente grato se avesse voluto designarmene uno o l'altro esempio, invece di contentarsi dell'asserire il fatto in generale. Che capitelli corinzii e ionici non fossero in uso prima del 1423, — questo io non ho sostenuto; anzi credo probabile che per la *forma* dei suoi capitelli corinzii Masaccio abbia potuto servirsi del modello di quelli nei pilastri degli Innocenti, poichè essi nel 1422 erano già in essere. Erronea è l'asserzione del Marrai che non consti l'uso delle colonne tortili a Firenze anteriormente alla metà del secolo XV. Al contrario citerò l'esempio del tabernacolo di Bernardo Rossellino, eseguito nel 1436 per la Badia, e che oggi si trova nel Museo di South Kensington,[2] e l'altro, anteriore di due anni, delle due edicole dei Santi Gregorio e Donato nella facciata della Misericordia in Arezzo, dello stesso artista. In quest'ultimo lavoro — sia detto fra parentesi — s'incontrano pure tutti gli elementi costitutivi del tabernacolo di Donatello: all'infuori delle colonne tortili la nicchia a conchiglia, la trabeazione, il frontispizio riuniti in una composizione deliziosa di gusto squisito. Dov' è, dunque, la ragione per non ammettere che un genio ben diversamente creatore dell'amabile autore della Misericordia, dieci anni prima di lui non abbia potuto concepire il tabernacolo del San Lodovico? Per tornare ora alle colonne tortili, Donatello ne prese l'uso, senza dubbio, da esempî della scultura decorativa romana, nella quale abbondano su cippi, tabernacoli, sarcofagi, e che egli nel suo soggiorno giovanile di Roma avrà non di rado incontrati. Ma non bisognava neppure andare a Roma: nelle finestre e nelle porte del duomo di Firenze simili colonne di diverse forme gli si affacciavano quotidianamente.

In quanto poi alle semplificazioni esistenti nell'affresco al confronto del tabernacolo, come sarebbe la mancanza della trabeazione, le colonne liscie, l'archivolto di modanature strettamente classiche, ecc., al Bode e a me pure esse non paiono la conseguenza, l'effetto dell'anteriorità dell'opera; ci paiono, invece, dettate esclusivamente dal riguardo di serbarle intatto tutto il suo carattere di austera monumentalità, richiesto dal sublime soggetto, nell'intento di non distrarre l'attenzione di chi guarda da quest' ultimo coll'inquadrare la composizione figurale in una cornice di forme decorative di ricchissima e squisitissima elaborazione. E, certo, non è necessario di rammentare al proposito il gran danno che recò alla monumentalità della pittura fiorentina il non attenersi a questo assioma da parte dei maestri che succedettero al Masaccio, principalmente Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio, Filippino Lippi e altri. Se finalmente le forme dell'architettura presso Masaccio lasciano a desiderare in quanto alle proporzioni ed ai particolari, ciò si deve imputare al non essere egli stato architetto di professione, e di non aver potuto penetrare tutti i segreti del nuovo stile che andava formandosi, e non si deve invece, mettere a conto dell'evoluzione che farebbe — secondo l'opinione del Marrai — molto distanziare, per ordine di tempo, le forme del tabernacolo da quelle dell'affresco.

Egli a favore di quest'ultimo fattore (dell'evoluzione, cioè), invoca anche l'ordine del tempo, sostenendo che non sia possibile riportare l' affresco a un anno posteriore al 1424, termine — da lui supposto — dell'andata di Masaccio a Roma, mentre il tabernacolo pel San Dodovico non fu compiuto prima del 1425. Sono dolente di dovere contrapporre a queste date altre che annullano le conclusioni tratte da quelle. Masaccio fu registrato nel libro vecchio dell'Arte del 1424,[1] e ci si sà che nel corso dell'anno 1426, fino al mese di dicembre, dipingeva il quadro pel Carmine di Pisa.[2] È dunque escluso ch'egli si sia recato a Roma prima del 1427, e all'opposto non è escluso — come « per ordine di tempo » vorrebbe il dott. Marrai — ch'egli abbia potuto giovarsi del tabernacolo di Or San Michele come modello. All'obbiezione possibile, infine, ch'egli abbia potuto eseguire l'affresco prima del 1424 (in qual caso l'influenza del tabernacolo non sarebbe più ammissibile) non ho da contrapporre se non il giudizio unanime dei più competenti critici e storici dell'arte, come il Cavalcaselle, il Burckhardt, il Bode, che tutti son d'accordo nel dichiararlo un'opera esimia della maturità del maestro, eseguita negli ultimi suoi anni, contemporaneamente o poco prima agli affreschi della Cappella Brancacci.

E similmente mi duole di dover distruggere l'ar-

[1] *Id.*, IV, pag. 349, col. 2, a capo della pagina.

[2] Vedi la riproduzione nel mio studio sul maestro, nell'*Annuario prussiano*, 1900, pag. 44.

[1] VASARI, II, 288, n. 1.

[2] TANFANI, *Donatello a Pisa*, 1887, pag. 5 e 6.

gomento del mio avversario, in quanto al modello a cui Masaccio si sarebbe ispirato per l'incorniciatura architettonica del suo affresco. Dei due riquadri alla estremità del portico degli Innocenti, che il Marrai allega come esempî della maggior analogia, quello a destra è una modificazione fatta nel ristauro del 1819, ed anche quello a sinistra non entrava nell'idea originale del Brunelleschi. Questi al posto di ambedue aveva progettato pareti liscie e piene, fregiate da pilastri corinzii, e interrotte soltanto da una porta con due finestre allato. Per ulteriori chiarimenti mi permetto di rinviare il dotto mio avversario a quanto ho esposto al proposito nella biografia del Brunelleschi a pag. 561 e 562, e di additare alla sua attenzione inoltre, il prospetto della Loggia degli Innocenti pubblicato a corredo dell'opera del Bruni, *Storia dell' Ospedale degli Innocenti,* (Firenze 1819), come pure un disegno di Fra Bartolomeo agli Uffizî,[1] dal quale appare che verso la fine del secolo XV, l'arcata che oggi conduce alla via della Colonna, non esisteva ancora.

Strana, davvero, mi sembra l'enunciazione dell'assioma che, in arte, l'opera meno perfetta debba di rigore precedere in tempo alla più perfetta. Ma non si hanno, dunque, i maestri di ordine inferiore che non essendo capaci di proprie invenzioni si gettano avidi su qualche opera eletta di un genio straordinario, ed imitandola cercano campare la loro esistenza? E non rammenta il mio critico tanti lavori, specialmente di scultura decorativa, come tabernacoli, monumenti sepolcrali, ecc., che servono ad illustrare quanto si è detto or ora. Uno degli esempi più spiccati n'è appunto il tabernacolo dell' Impruneta, che però il Marrai — seguendo il suo assioma sopra indicato — vuole che abbia servito di modello a Donatello, tacciandomi di mancanza di logica (ohime!), perchè io sostenni il contrario! Ora io domando ad ogni giudice non preconcetto: ammesso per un momento che il tabernacolo attuale di Or San Michele sia del 1463, è egli immaginabile, non che probabile che un maestro della fantasia esuberante e inesauribile di Donatello vada mendicando per un'idea alla produzione di un allievo e seguace tanto mediocre come l'autore dell'altare dell'Impruneta?[2] E ciò, quando — come giustamente accentua il dottor Marrai — si tratta di un'opera che per la sua importanza non solo artistica ma politica avrebbe richiesto l'impiego di tutte le sue forze e doti d'artista. Giacchè, almeno in questo unico punto siamo d'accordo col mio contradditore che del tabernacolo esistente in Or San Michele « fu autore Donatello, ma che non tutte ne scolpì di sua mano le parti ornative ». Davvero, le conclusioni a cui il Marrai arriva appresso riguardo la relazione fra i due tabernacoli in questione, mi paiono così mostruose che in nome dell'offesa dignità del genio di Donatello protesto energicamente contro di esse.

Ed infine, — sempre ammesso che il suo tabernacolo sia del 1463 e dell'anno seguente — poichè un simile lavoro richiede più di un paio di mesi — come mettere in accordo questa data con quanto sappiamo degli ultimi anni del grande artista? Il povero vecchio di 77 o 78 anni, che è costretto, « non potendo più per vecchiezza lavorare »[1] all'ultima sua opera di ben altra importanza e levatura del tabernacolo, e il cui compimento gli premeva anzi tutto, — quel vecchio, dico, che è costretto di affidar alle mani degli allievi l'esecuzione dei pergami di San Lorenzo, — il miserando paralitico « che non può più lavorare in maniera alcuna ed è costretto a starsi nel letto continovamente »,[2] — era egli in grado di assumersi qualsiasi lavoro nuovo? E considerando la questione dal lato psicologico, se pure fosse stato capace di accettare la nuova commissione, è egli probabile che quello stesso maestro che durante tutta la sua vita tenne in gran conto e guardò gelosamente la sua indipendenza artistica, e volle che per le produzioni del suo genio il mondo serbasse sempre il dovuto rispetto,[3] che questo maestro, dico, accondiscendesse ad eseguire in luogo del suo proprio tabernacolo anteriore, distrutto per mene e intrighi politici ch'egli per tutta la sua vita detestò, uno nuovo per la statua di un altro artista, fosse questo pure Andrea del Verrocchio? Farsi fare i tabernacoli per le proprie statue da altri scarpellini, per non sprecare il tempo prezioso in simili lavori — questo era conforme al genio di Donatello — ma fare tabernacoli per le statue altrui, ciò poi non gli andava a grado! Ma ammesso anche, per un momento, questa cosa tanto inverosimile, non ne segue la supposizione che i due artisti si sarebbero intesi circa le misure del tabernacolo, allo scopo che l'opera del Verocchio potesse trovarvi posto senz'altro? E come spiegare allora che malgrado ciò la nicchia sia riuscita così stretta che vi si volle tutta la genialità del Verrocchio per trovare una soluzione che ora ci fa l'effetto di assoluta perfezione, ma che nientemeno lo costringeva di dare alle due figure del suo gruppo,

[1] Corn. 134, n. 45.

[2] Avendo io di nuovo esaminato quest'ultimo, debbo rettificare l'opinione manifestata intorno al suo autore, e chiedere perdono all'ombra del Michelozzi! Esso è un lavoro di qualità tecniche cioè meschine che non a lui, bensì a un suo aiuto o mestierante della sua bottega deve ascriversi. È degno del resto, di essere notato come nei due mascheroni dell'imbasamento questi — per quanto l'abbia conceduto la sua forza imitativa! — si sia attenuto a quelli del tabernacolo di Or San Michele, copiando il suo modello fino nella forma dell'orecchio, piuttosto tondeggiante nella maschera di sinistra, ed alquanto lungo e schiacciato in quella di destra. E dire che Donatello sia andato all'Impruneta a cercarsi i modelli pure di queste orecchie, insieme con i mascheroni ai quali spettano!

[1] VASARI, II, pag. 416.

[2] Loc. cit., II, pag. 421.

[3] Cfr. VASARI, II, 162, 407 e 415.

un'altezza minore di quella che avrebbero richiesta le misure della nicchia, e di trasgredire arditamente nel loro collocamento alle regole della scultura del Rinascimento, piantandole — unico esempio di questa sorta — su piani di diverso livello e facendo sortire una di esse dalla nicchia che dovrebbe contenerle ambedue. Così egli rivestì la sua opera dell'impronta di tanta modernità che, secondo il giudizio di uno spiritoso scrittore francese, innanzi ad ella ci si crede dirimpetto a una produzione non del Quattrocento, ma piuttosto della moderna scultura della sua patria!

Ho da rispondere ancora a una domanda del mio critico. Egli mi chiede di dirgli « a che mai può riferirsi la prima parola nella frase del documento del 29 marzo 1463: *ornamentum, statua et signum,* se non al tabernacolo? ». La risposta non è facile, però credo poter spiegare la frase nel seguente modo. Chi sia versato alquanto nei rogiti dei notari del secolo XV sa ch'essi abbondano d'inesattezze, ambiguità, incertezze, pleonasmi, superfetazioni stilistiche, ecc. Tenuto conto di ciò, suppongo che il notaro con la parola *ornamento* abbia voluto denotare in generale tutto quanto si doveva fare per decorare il tabernacolo, e che poi con le parole aggiunte *statua* e *segno* (cioè stemma) spiegava in particolare ciò che si doveva intendere sotto *ornamento.* Il mancante *id est* sarebbe da mettere sul conto della superficialità dello scrivente.[1] A tale spiegazione m'induce la circostanza che, continuando la frase, egli dice che tutto questo (cioè ornamento, statua e segno) deve opporsi *in dicto et circha dictum tabernaculum,* ch'egli poi già prima parla *de tabernaculo existente,* e che finalmente in tutto il documento non si trova nemmeno una parola con la quale si ordinerebbe che al tabernacolo esistente si debba sostituire un nuovo. Nè tale sostituzione era necessaria — come vuole il Marrai. Una volta tolto lo stemma (*signum*) della parte guelfa il tabernacolo stesso, essendone rimossa già anteriormente la statua del suo patrono, diventò una decorazione che poteva esser messa a profitto come prima per gli scopi della parte guelfa, ora per quelli del tribunale della mercanzia. Infatti, quando nel documento spesso citato viene indicato lo scopo dell'acquisto del tabernacolo, si dice soltanto che: « finis... emptionis fuit ut in loco signi (stemma) dicte partis Guelforum apponeretur signum Universitatis mercatorum et quod in dicto muro tunc vacuo apponeretur aliqua statua et seu figura », — ma si tace che anche il tabernacolo vecchio dovesse distruggersi.

E prima di chiudere, mi si permettano poche considerazioni spettanti allo stile dell'opera in discorso. Nel suo primo articolo [1] il dott. Marrai riguardo al mio parere che tutto il tabernacolo sia opera di Donatello (non però eseguita tutta della sua mano), dichiara che a tale conclusione non saprebbe adattarsi, e con lui non potrà adattarsi « chi abbia una qualche domestichezza col fare di Donatello ». Con tale verdetto egli si mise in opposizione non solo meco, ma con autorità come lo Tschudi, il Bode, il Geymüller, alle quali certamente non si potrà senza presunzione negare quella qualità, dal Marrai invocata, e che concordemente giudicarono e giudicano l'opera in questione essere non solo di Donatello, ma essere anche un suo lavoro giovanile. Ma lasciamo stare quel suo verdetto, giacchè anch'egli ora — avendo, senza dubbio, acquistato nel frattempo maggior dimestichezza col fare del maestro di quella che avesse prima — si associa, almeno per quanto riguarda l'autore, alla nostra opinione, discostandosi soltanto riguardo l'epoca dell'esecuzione del tabernacolo in discorso. Se si esaminano, però, attentamente quei particolari che in esso di comune consenso si ritengono lavori del suo scalpello, non è possibile di non essere convinti che appalesano non lo stile degli ultimi anni dell'artista, ma bensì quello della prima metà della sua vita, anteriore al soggiorno di Padova. Basta raffrontare i tre volti della Trinità ed i due mascheroni dall'una parte con la testa del Precursore nel Museo Nazionale (statua in marmo), col busto di San Rossore a Pisa e con le teste in profilo nel bassorilievo del fonte battesimale di Siena, dall'altra parte con le teste di vecchi nella grande *Deposizione nel sepolcro* a Padova ed in quelli fra i bassorilievi dei pergami di San Lorenzo, che tradiscono il lavoro proprio del maestro, non quello degli aiutanti suoi e cioè la *Crocifissione,* la *Deposizione,* la *Discesa nel Limbo* e la *Risurrezione.* In quanto, finalmente, alle obiezioni del Marrai, basate sull'evoluzione dello stile architettonico nel Quattrocento, concedo che il tabernacolo di Or San Michele per essere eseguito nel 1424, pare una opera straordinaria che esce dalla corrente dell'evoluzione regolare. Ma non era forse il suo autore pure un genio straordinario, che fino a Michelangelo non ebbe altro simile, e tali genî, non hanno essi la prerogativa di far stupire il mondo con quanto creano magari in opposizione apparente ad ogni evoluzione regolare? Del resto, esaminando attentamente il bottone del pastorale del San Lodovico si resta sorpresi trovando in esso già *in nuce* tutta l'idea del tabernacolo, coi pilastri scancellati a capitelli corinzi, con la nicchia a conchiglia, forse anche con le colonne tortili, (dalla fotografia non è possibile di accertarsene) e

[1] Come esempio della poca precisione dei documenti notarili mi piace di addurre la nota di pagamento pel medaglione che sovrasta al tabernacolo. Esso in quella nota (pubblicata nell'*Annuario prussiano,* 1900 a pag. 243, n. 1) viene designato come « opus per eum (cioè Luca della Robbia) factum de signo *et* (!) arma ». Se in quel primo loco sopra indicato il notaio pecca di ommissione, qui invece pecca di un pleonasmo, poichè il *segno* consisteva proprio nello stemma solo, la corona di frutta che lo cinge, essendo designata espressamente con la frase che segue: « et circum signum *et* (!) arma ».

[1] *L'Arte,* IV, pag. 351, col. 1 a capo pagina.

coi genietti che — come il San Lodovico — sono riusciti troppo grandi in proporzione alle nicchie dove sono collocate. Che si vuole, dunque di più? Io, quindi, persisto nel ritenere l'attuale tabernacolo quello fatto nel 1424, e mi contento di trovarmi in ciò d'accordo almeno con le sopra nominate autorità in materia, se pure debbo rinunziare al consenso del detto mio contraddittore. Poichè, non mi lusingo neanche per un momento di essere riuscito a convincerlo. E perciò pongo fine alle mie obiezioni, dichiarando che da parte mia con esse la nostra disputa è chiusa.

E qui sento la voce simpatica dell'egregio amico cav. Supino, che mi chiede di che valore possano essere gli argomenti precedenti, dopo ch'egli ha dimostrato[1] « che, se la statua del San Lodovico entra *materialmente* nel tabernacolo, *esteticamente* non ci sta? ». Ed io gli rispondo: Basta per me ch'essa ci entri materialmente; quanto al lato estetico, ne lascio la responsabilità al suo autore, talvolta tanto capriccioso! Del resto il concetto di quanto esteticamente sia lecito, è tanto variabile e fluttuante, ed io confesso che l'effetto che mi fa il collocamento della statua, come la vedo nel disegno del cav. Castellucci, non mi pare uscire dalle possibilità estetiche anche secondo il gusto di oggidì. Un'altra considerazione, poi, che mi s'impone a forza è questa: essendo limitato il massimo dell'altezza del tabernacolo dallo spazio fra le due cornici di parapetto (l'una allo zoccolo e l'altra al livello dell'imposta degli archi dei finestroni), essendo inoltre data l'altezza della statua che, come ormai ci accerta la misurazione del cav. Castellucci, supera di gran lungo quella delle sue compagne e arriva[1] di certo almeno al livello, se non più in alto, del vertice degli archi acuti che sormontano le nicchie degli altri tabernacoli, — è difficilissimo d'immaginare una soluzione del problema più adatta alle dimensioni della statua di Donatello, sia pure supponendo ch'egli sia sia attenuto alla forma consacrata dai suoi predecessori per siffatte opere, cioè all'arco acuto con la cuspide piramidale sopr'esso. Non sono infallibili nemmeno i geni della levatura di quel sommo! Nel nostro caso egli prese abbaglio non addattando l'altezza della sua statua allo spazio disponibile per la sua incorniciatura mediante una nicchia ossia un tabernacolo.

Stuttgart, agosto 1902.

C. de Fabriczy.

[1] Cfr. il disegno a pag. 184 de *L'Arte*.

[1] Come si può vedere dalla fotografia della facciata di Or San Michele (Ed. Alinari, n. 6131).

NOTIZIE VARIE.

Notizie di Germania.

L'Esposizione artistica della città di Baden-Baden. — Fra le mostre di oggetti artistici e storici tenutesi quest'anno nel mondo civile, ben merita di essere rammentata quella che dal maggio all'ottobre stette aperta al pubblico nella elegante città, rinomata pei suoi bagni termali e per la posizione privilegiata in una vallata da paradiso.

Basta dare un'occhiata all'attraente catalogo illustrato, compilato dal sig. G. Teodoro Schall, conservatore del locale museo granducale, per rilevare quanta copia e varietà di oggetti gli sia riescito di riunire in una sola città.

L'occasione per organizzare la mostra fu quella della celebrazione del giubileo dei cinquant'anni di regno di S. A. R. il granduca Federico di Baden, della dinastia dei Zähringen. Un palazzo decoroso le servì di sede, un palazzo dove dimorarono per l'addietro diversi sovrani, durante la loro presenza a Baden, cioè gl'imperatori Guglielmo I, lo czar Alessandro II e Napoleone III, non che in altri tempi la stessa famiglia granducale.

Date le circostanze, quale meraviglia che le doviziose famiglie della città di Baden a gara si prestassero a concorrere al decoro della loro esposizione? Che non abbia ad essere tutto oro colato quello che riluce in simili congiunture è pure cosa alla quale il visitatore, per poco critico che sia, deve tenersi preparato, quando tenga conto della facile compiacenza con la quale spesse volte gli amatori privati sogliono assegnare le opere da loro possedute ai più celebrati artisti. Facendo astrazione da tutta questa parte, come pure da quella prevalente, di un interesse più strettamente locale e venendo alla parte più seria e storicamente importante, il nostro pensiero si sente richiamato anzi tutto ad un ambiente, arredato a guisa di cappella, destinato a raccogliere le opere del più insigne fra gli antichi pittori di questi paraggi, vale a dire di Hans Baldung, denominato Grün.

Artista pressoché ignorato fra noi, egli tiene un posto ragguardevole nel novero di coloro che dal più al meno attinsero alla fonte del più grande e del più alemanno fra tutti, Alberto Dürer. Natura rude, ma schietta e risoluta, il Grün è il primo dei pittori germanici, insieme con Holbein, che si presenti a chi dal

nostro paese, varcate le Alpi, si rivolge ai paesi d'oltre il Reno. Gli è nel museo di Basilea infatti che s'incomincia a trovare alcune cose di lui. Poco più in là poi, a Friburgo del Breisgau (badese) l'altare maggiore di quella mirabile cattedrale gotica va fregiato della opera che merita di essere qualificata come il capolavoro di lui. È una di quelle macchinose costruzioni in legno, frequenti a riscontrarsi sugli altari delle antiche chiese d'Oltremonte, consistenti in un corpo di mezzo, dipinto sul diritto e sul rovescio e munito di ante da aprirsi e chiudersi, egualmente dipinte dai due lati. Il soggetto principale, nel centro, che prospetta dall'alto della mensa dell'altare tutto il corso della navata maggiore, è quello dell'incoronazione della Vergine, espresso con mistica compunzione, bene appropriata alla elevata serietà dell'ambiente.

Fig. 1 — Esposizione di Baden-Baden. — Interno della sala-cappella (Fotografia Kuntzemüller)

Nei motivi attinenti ad episodî della vita di Nostro Signore, eseguiti sulle altre parti, si palesa una intimità di affetti non comune, nelle figure dei devoti, di una quadratura teutonica a tutta prova, accoppiata a pienezza di vita e maschia energia. Doti quest'ultime delle quali si ritiene egli vada debitore in gran parte ad altro originale compaesano, al misterioso cittadino della vetusta Aschaffenburg in Franconia, Matteo Grünewald, la cui vita è tuttora avvolta nel mistero ed è sempre argomento d'indagini infinite da parte dei dotti tedeschi.

L'accennato altare di Friburgo, comunque sia, appartiene ai migliori anni del suo autore, essendo datato del 1516, quando cioè egli per l'appunto compiva i 30 anni di età.

Pel Grün si è fatto un eccezione all'esposizione di Baden, accogliendo parecchie opere sue, provenienti da altri paesi della Germania, nell'intento precipuo di confermare o leggittimare in certo modo l'attribuzione al suo nome di alcune antiche ancone da altare appartenenti ad una chiesa di Baden, al museo granducale di Karlsruhe e ad alcune chiese conventuali del vicinato. Ma ecco verificarsi invece un caso altrettanto singolare quanto inaspettato, un caso del resto verificatosi parecchi anni or sono in altra esposizione, in quella cioè a dire delle opere del Holbein, tenutasi a Dresda. Si voleva quivi sulla base dei confronti immediati celebrare il trionfo della rinomata Madonna con la Famiglia del borgomastro Meyer quale apparisce nell'esemplare di quella insigne galleria e il confronto invece condusse al risultato opposto, sanzionato dai migliori conoscitori e ormai ufficialmente accettato, alla certezza cioè, che la bella, la delicata Madonna di Dresda, con tutte le migliorie introdotte nel quadro, e per queste in ispecial modo, non è altro che una copia d'altra mano, per quanto abile, fatta in circa un secolo più tardi, a giudicare principalmente dalla tecnica del colore, alquanto più carico e cupo.

Fig. 2 — Esposizione di Baden-Baden. — Prospetto complessivo dei quadri di Hans Baldung, detto Grün
(Fotografia Salzer)

Così accadde a Baden, recentemente, dove il verdetto dei competenti, con il professore Terey, direttore della galleria di Budapest, in testa, di fronte ai minori ma accertati quadri di Hans Baldung Grün prestati alla esposizione, ebbe ad escludere decisamente dal novero delle opere di lui quelle alle quali si ammetteva maggiore importanza, cioè i quadri d'altare, nonchè alcuni altri di minore entità e di autori diversi. Quali ne siano poi i veri autori pare cosa tuttora da stabilirsi, dovendo essi ad ogni modo essere ricercati fra i pittori della Germania meridionale della fine del XVI secolo.

Le accennate pale d'altare, comunque sia, parte scolpite, parte dipinte, sempre pregevoli nel loro genere primitivo ed ingenuo, erano assai opportunamente riunite nella sala-cappella e insieme con le loro predelle, con gli antependii, col leggìo e con le vetrine riccamente assortite di preziosi oggetti appartenenti ai rispettivi conventi, davano un aspetto grave ed edificante a tutto l'ambiente, in gradito contrasto con quello gaio e più strettamente laico delle altre sale. L'unita piccola riproduzione ne dà un' idea riassuntiva (fig. 1). Quello che in essa non figura poi è la parte riservata ai quadri minori, ritenuti del Grün, e suoi infatti, almeno per la maggior parte. Li vediamo riuniti nella fig. 2, ad eccezione di due che come si capisce non poterono trovare posto nella fotografia corrispondente. Anche fra queste tuttavia conviene fare qualche riserva, una volta che siasi bene afferrato il carattere speciale dell'artista in quistione. Evidentemente a lui va tolto il quadro posto superiormente, con le due figure delle Sante Maria Maddalena ed Elisabetta, dai visi e dai movimenti accennanti una diversa origine. Così pure gli va tolta la tavola dov'è espresso in modo alquanto enimmatico un'allegoria della morte, la quale ha già colpito un uomo sdraiato supino, mentre una giovane donna ritta in piedi, accompagnata da un putto, sente appressarsi la morte, rappresentata da uno scheletro, munito di falce dietro di lei. Nel cartello, spiegato anteriormente al basso, leggesi oltre la data 1340 una iscrizione contenente tre passi delle Sacre Scritture riferentisi alla labilità delle umane vicende. È un'opera di merito, comunque sia, e se il soggetto fantastico rivela bene l'invenzione di una mente germanica, le figure d'altra parte ci fanno pensare che l'autore debba avere avuto qualche contatto con l'arte italiana. Non oseremmo pronunciare in proposito un giudizio definitivo, ma dobbiamo dire che alla vista dell'originale la mente ebbe a ricorrere ad un pittore quale l'augustano Hans Burgkmair, del quale esistono certi quadri a Monaco nella pinacoteca, dove si qualificherebbe quasi per un Carpaccio della Germania, mentre i suoi contatti con Venezia vi appariscono ad evidenza.

Fig. 3 — Grün: La Pietà. - Friburgo, Museo Civico (Fotografia Salzer)

L'impronta individuale della maschia natura del Grün emerge da tutti gli altri dipinti riprodotti nella figura indicata.

Che egli si fosse distinto all'occasione anche come valente ritrattista, già si potè verificarlo nella stessa pinacoteca di Monaco, tanto ricca in fatto di opere delle antiche scuole della Germania. L'effigiato che ci

si presenta nel centro fra quelli di che ci occupiamo ritrae le sembianze di un letterato, da identificarsi, come si crede, col vescovo Erasmo di Strasburgo (da non confondersi con Erasmo di Rotterdam), ed è segnato con le iniziali di Hans Baldung e con la data 1538. È un dono fatto, con opportuno pensiero, dall'imperatore Guglielmo II alla città di Strasburgo, il di cui museo lo prestò all'esposizione di Baden. [1] Se vi è da deplorare che la conservazione non sia pari alla importanza del soggetto, questa invece si constata nell'altro ritratto, quello, vale a dire, di Hans von Bärenfels, pure munito delle iniziali H. B., nonchè della data 1526, che una cortese signora di Basilea ebbe la condiscendenza di offrire temporaneamente alla mostra. È costì infatti che si manifesta in tutta la sua efficacia la mano vigorosa del nostro pittore, il quale fra altri meriti ebbe quello di avere saputo servirsi di colori ottimi, da sfidare l'azione del tempo e suscitare per questo rispetto, l'invidia di più di uno fra gli artisti nostri contemporanei.

Fig. 4 — Pietro Longhi: Le maschere nel ridotto
(Proprietà di S. A. R. il Granduca Federico di Baden)

Meraviglioso a dirittura per intensità di colorito, per plasticità di forme, da richiamare dei modelli italiani, e per la foga dell'azione è la mezza figura di un amore, con una freccia fiammeggiante nella destra, che si ha ragione di credere un frammento di una tavola, in origine molto più grande, dove avrà figurato anche una Venere. N'è possessore il già rammentato signor prof. dott. Gabriele von Tery.

Di tipo schiettamente alemanno, come il grande altare di Friburgo alla sua volta, è il quadro in forma di predella, eseguito sei anni prima di quest'ultimo. Nel centro vedonsi espresse con un certo gusto e sentimento dureresco le tre sacre generazioni in famigliare consesso, messe in mezzo da una numerosa famiglia inginnocchiata a mani giunte. Opera d'arte codesta alla quale va congiunto un particolare interesse storico, essendo stata commessa al pittore dal margravio Cristoforo I di Baden (n. 1453, m. 1527) il capostipite delle due linee badesi. È egli stesso che trovasi rappresentato quale devoto nel quadro, unitamente ai suoi dieci figli maschi e cinque femmine, più la consorte, coi relativi stemmi di famiglia. Questo dipinto, prestato dalla galleria granducale di Karlsruhe, proveniva in origine dal convento femminile di Lichtenthal presso Baden, nel quale ci viene insegnato avere vissuto una sorella e una figlia del pittore stesso, mentre consta la di lui suocera avere terminato i suoi giorni nel

[1] Allo stesso museo appartiene la tavoletta della Beata Vergine col Putto dormiente ed un angioletto.

paese dello stesso nome, quale vedova nel 1581, come si ricava tuttodì dalla di lei epigrafe mortuaria.

Il quadro migliore di tutti poi per valore artistico è quello del quale ci duole non poter porgere un facsimile al lettore. È un forte dipinto ad olio sulla tavola, munito del monogramma HBG e della data 1514. La Madonna e il Bambino sopra un fondo unito di colore rosso, vi sono condotti con una rotondità di forme e una pienezza di colorito da richiamare vivamente i modelli del Dürer, il quale tuttavia vi è superato dall'allievo per quello che concerne il sentimento del bello, massime nel motivo grandioso della testa della Vergine, che si direbbe quasi scolpita. N'è possessore fortunato il sig. console Ed. F. Weber di Amburgo, che alla sua volta l'acquistò pochi anni or sono all'asta della raccolta del defunto Edoardo Habich di Cassel, nel di cui catalogo figurava illustrato.

Diamo invece riprodotto nella fig. 3, se non altro per la singolarità della rappresentazione, il Cristo morto e l'Addolorata che lo contempla, tavola segnata con le tre iniziali e la data 1513, proveniente dalla raccolta civica di Friburgo in Brisgovia. Per molti, in ispecie per chi è poco famigliare con l'antica arte tedesca, riescirà per avventura più ripugnante, che attraente, il soggetto trattato in tal modo. Massime la sproporzione che esiste fra le figure degli angeli e le principali, gli atteggiamenti strani dei primi hanno qualche cosa di quasi burlesco in contrasto alla scena tragica per sè stessa; ma nello stesso tempo mettiamo pegno che più ci si addentra nel pensiero dell'artista e più se ne rileverà il lato buono, severo, come di chi sente intimamente il doloroso avvenimento.

Fig. 5 — Pietro Longhi: Il parlatorio delle monache
(Proprietà di S. A. R. il Granduca Federico di Baden)

Non dubitiamo del resto che la maggior parte dei visitatori avranno provato maggiore diletto nel trattenersi in altre parti dell'esposizione. A questa, a vero dire, non si vorrà da alcuno negare la più grande varietà di oggetti appartenenti a tutti i tempi, non esclusi quelli del giorno d'oggi. Ma poi che il diffondersi in maggiori ragguagli ci porterebbe fuori della orbita della meta prefissa, ci limitiamo a menzionare qui due altri quadri, di genere diverso bensì da quelli fin qui descritti, ma di una speciale entità per noi come graziosi commenti figurati dei costumi e della vita veneziana nel XVIII secolo.

Si tratta di due tele, abbastanza grandi, che illustrano delle scene di carnevale, sotto la Serenissima Repubblica. Nell'ambiente dell'uno non si ha difficoltà a riconoscere il Ridotto dell'antico teatro della *Fenice* di Venezia, poichè per tale viene descritto in altro quadro, non eguale in tutto, ma analogo, nel civico museo Correr in Venezia. Nell'altro è rappresentato il parlatorio di un monastero femminile che figura

egualmente nel riscontro del primo quadro in Venezia. Le unite figure 4 e 5 ci dispensano dal descrivere il contenuto, che si rivela da sè, gettando vivida luce sulla vita facile e spensierata dei tempi.

Quello che è strano si è, che i quadri del museo Correr, di dimensioni poco difformi, furono fin qui sempre ritenuti per opere di Pietro Longhi, noto illustratore della vita veneziana, mentre bene osservati sembrerebbero piuttosto accusare la mano spiritosa di Francesco Guardi, laddove il nome del Longhi avrebbe ad essere più appropriato a proposito dei quadri di Baden; da ritenersi quindi repliche, ma con notevoli varianti, degli stessi soggetti che sono a Venezia.

L'esposizione ne va debitrice alla graziosa condiscendenza di S. A. R. il Granduca, dalla cui residenza in Baden uscirono moltissimi oggetti a decorare la memoranda esposizione.

Baden-Baden, settembre 1902.

GUSTAVO FRIZZONI.

NOTIZIE DI TOSCANA.

Il monumento a Gioacchino Rossini, già da parecchi anni desiderato dalla concorde volontà della cittadinanza fiorentina, è stato finalmente inaugurato in Santa Croce, là dove le ceneri di Rossini furono nel 1887 trasportate dal cimitero del Père Lachaise. Pel monumento furono banditi nel 1897 e nel 1898 due concorsi e, nel secondo, fu scelto il bozzetto di Giuseppe Cassioli, che sembrava meglio corrispondere alla ristrettezza dello spazio assegnato e meglio accordarsi allo stile della vicina tomba di Leonardo Bruni, capolavoro di Bernardo Rossellino. Inaugurato il 23 giugno del 1902, a molti sembrò che non giovasse al nuovo monumento quella voluta ed eccessiva imitazione di esemplari quattrocenteschi, e che, ad ogni modo, ammesso che ciò fosse consigliato, anzi, come sembra, imposto dalla Commissione giudicatrice del concorso, la figura dell'*Armonia*, che sorge davanti al sarcofago, interrompesse l'*armonia* e la composizione delle linee, già per la loro bellezza divenute tradizionali. Si aggiunga a ciò che la cattiva qualità e la pulita lucentezza del marmo adoperato rendono troppo evidente il contrasto coi monumenti vicini del Rossellino e di Desiderio da Settignano. Ma a ciò, almeno, speriamo che ripari il tempo.

La questione del "David.,, — Com'è noto, il *David* di Michelangelo fu tolto dal luogo, che aveva occupato per secoli al destro lato della porta di Palazzo Vecchio, nel 1873. Fin d'allora, anzi fin da quando s'incominciò a parlare de' pericoli ai quali la statua, rimanendo allo scoperto, sarebbe andata incontro (ciò fu nel 1852), da coloro che ne proposero la remozione fu anche fatta la proposta di sostituire in tal caso l'originale « con una sua copia in marmo bianco ».[1] La proposta, fortunatamente obliata, è ora riapparsa, non so per opera di chi: si è formato un Comitato, che al Comune di Firenze ha chiesto l'autorizzazione di collocare la nuova copia; ma il Comune, con molta prudenza, prima di concederla ha voluto informarsi del parere di alcuni Istituti e associazioni cittadine (come la « Società per la difesa di Firenze antica » e l'altra « dell'arte pubblica »), che, per la loro natura, sieno in grado di risolvere tali questioni.

Io voglio sperare che l'esito di questo *referendum* sia negativo, e che l'autorizzazione richiesta non si conceda. Un giornale fiorentino, *Il Marzocco*, con vari articoli ha dimostrato l'inopportunità della proposta, ed alcune ragioni, ad esempio quelle che il prof. Alessandro Chiappelli espose in una lettera a giustificare la sua risposta negativa,[2] sono così forti da togliere a chiunque ogni esitazione.

Noi non sappiamo per quali ragioni il *David* fosse posto nel luogo che fino a pochi anni or sono ha occupato. Certo si è che anche allora molte furono le incertezze, e quando si vollero conoscere, con una specie di *referendum* (che non è poi così moderno come si crede) le opinioni dei principali artefici contemporanei, quasi tutti, e fra essi Giuliano da San Gallo e Leonardo da Vinci, proposero che la statua fosse posta in luogo protetto dall'acqua e dai geli, e possibilmente, sotto la loggia de' Signori.[3] L'acqua e i geli produssero infatti nella statua tali danni che, più volte riconosciuti, ne persuasero finalmente la remozione. Ora, riporre una copia nel luogo donde l'originale fu tolto non può volersi che, o per soddisfare alle esigenze di coloro — ed ora non son molti — che si abituarono per molti anni a vedere il *David* custodire con la sua maschia fierezza la porta del Palazzo della Signoria ed ora ne lamentano l'assenza, o per ristabilire in qualche modo « la corrispondenza e l'armonia con l'Ercole e Cacco del Bandinelli ». Altre ragioni non vedo, e nell'un caso e nell'altro si vorrebbe, per la meschina soddisfazione di sostituire ad un originale una copia, turbare l'intera veduta del prospetto del Palazzo, la quale piuttosto esigerebbe che si togliesse anche il bruttissimo gruppo del Bandinelli. Resta, come altri propose, di riportare la statua michelangiolesca nella pristina sede, togliendola dalla povera nicchia che ora l'incarcera. Ma coloro che si son fatti fautori di tale proposta si convinceranno presto della sua inopportunità se leggeranno attentamente la relazione che sulle condizioni della statua presentò la Commissione eletta nell'aprile del 1886 ad esaminarla, e conosceranno

[1] Cfr. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti.* Firenze, 1876, vol. II, Appendice 5.

[2] *Il Marzocco,* 17 agosto 1902.

[3] Se ne vegga il documento nel secondo volume dei *Carteggi* del GAYE, pag. 455 e segg.

le potenti ragioni che, pur dopo molte titubanze, persuasero e il Duprè e il Papi e il Santarelli a proporne la remozione.

Per Stefano Ussi e Luigi del Moro. — Nell'aprile e nel giugno del corrente anno i Fiorentini amici dell'arte furono invitati a sciogliere due cari e sacri debiti di riconoscenza. Per iniziativa del Circolo degli artisti, in una mattinata primaverile, ebbe luogo un pellegrinaggio allo studio di Stefano Ussi, e venne inaugurato un busto, con lapide commemorativa, sulla facciata della casa in via Marsilio Ficino. Si esposero anche le opere che il compianto artista lasciò per legato alla Galleria d'arte moderna di Roma, e nel pomeriggio, nella grande sala del Circolo degli artisti, Augusto Conti, con ardore ed entusiasmo giovenili, commemorò e rievocò l'imagine dell'estinto amico. Più modeste, ma non meno affettuose, riuscirono le onoranze apparecchiate a Luigi del Moro dall'Opera del Duomo, che per 14 anni lo ebbe architetto. Nel cortile del Museo dell'Opera, che fu, può dirsi, creato da lui, s'inaugurò il 25 giugno, al discepolo di Emilio de' Fabris, un busto in bronzo con la seguente iscrizione: « Luigi del Moro — dal 1883 al 1897 — architetto dell'Opera — discepolo insigne di Emilio de' Fabris — alla facciata e al Museo di — Santa Maria del Fiore congiunse meritamente il suo nome — XXIII giugno MCMII ».

Il monumento a Masaccio in San Giovanni in Valdarno. — Fra breve un'altra festa dell'arte avrà luogo. In San Giovanni in Valdarno, nel quinto centenario dalla nascita di Masaccio (21 dicembre), verrà finalmente eretto quel monumento che da tanto tempo il maraviglioso artista della cappella Brancacci attende dai suoi compaesani. Già fin dal 1884 Cesare Guasti, a nome di un Comitato promotore, aveva diretto agli Italiani un proclama per eccitarli a questo loro dovere, e dopo diciotto anni il voto comune di quanti ammirano in Masaccio l'ispiratore dell'arte della Rinascita sarà finalmente appagato.

Firenze, ottobre 1902. GIOVANNI POGGI.

Fig. 6 — Arazzo fiammingo del secolo XV. - Forlì, Pinacoteca Comunale
(Fotografia Alinari)

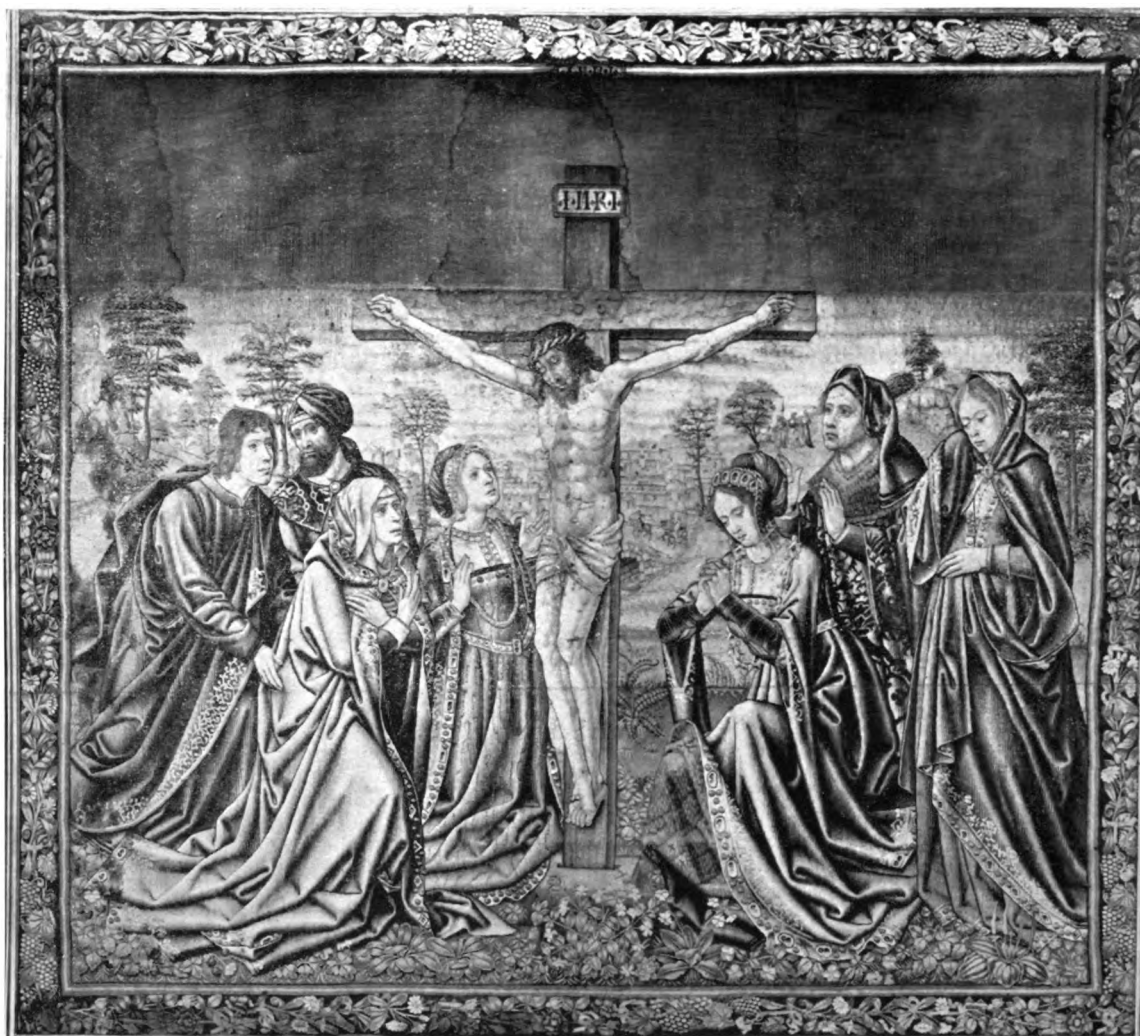



Fig. 7 — Arazzo fiammingo del secolo XV. - Forlì, Pinacoteca Comunale
(Fotografia Alinari)

NOTIZIE DI ROMAGNA.

Gli arazzi di Forlì. — Molti fra i lettori de *L'Arte* avranno appreso dai giornali quotidiani come l'amministrazione comunale di Forlì nella seduta del 15 agosto scorso deliberasse di alienare, per ragioni di *pubblica utilità,* alcuni capi d'arte che si conservano in quella pinacoteca: due arazzi fiamminghi del secolo XV, di eccezionale valore, ed una *Ebe* del Canova, ch'è fra le opere più leggiadre del celebre scultore.

Tale deliberazione presa allo scopo di costruire un nuovo ospedale — come se la somma di 100,000 lire o poco più fosse sufficiente per una fondazione simile e come se non vi fossero altri espedienti da escogitare per raccogliere danaro, se s'intende istituire per davvero in quella città un ospedale che meglio dell'attuale risponda ai bisogni dell'igiene e alle esigenze della scienza — piacque e trovò incoraggiamento e lode da coloro, pochi per fortuna, ai quali non si può attribuire un eccessivo amore per le memorie e il patrimonio artistico del proprio paese; ma non la medesima accoglienza trovò la malaugurata proposta nella maggior parte della cittadinanza e nella stampa che si scagliò contro l'amministrazione, contestandole il diritto di defraudare le venture generazioni di un retaggio prezioso, invocando l'intervento del Governo. Per tal modo la tanto desiderata approvazione dell'autorità tutoria, di cui taluno si teneva sicuro, fu negata proprio quando pareva che il Municipio dovesse ritirare le 100 o 120 mila lire offerte da un compratore di Budapest, il quale, secondo dicono i giornali, si riprometteva, con l'acquisto degli arazzi di Forlì, di completare una rinomata raccolta straniera a cui abbisognano per l'appunto esemplari di uno dei due artisti così bene rappresentati nella galleria forlivese.

Mancata dunque la sanzione del Governo, le tre opere insigni, messe per un momento all'asta come cose inutili, resteranno insieme con gli altri oggetti

più importanti del tesoro artistico della città, di cui il Comune non è e non può essere nient'altro che custode.

Dopo tanto rumore fatto e, sia detto a onor del vero, non invano, intorno a tali opere, mette conto il presentare ai lettori de *L'Arte*, un po' meno incompiutamente, i tre lavori cospicui.

I due arazzi, richiesti tempo fa per circa 200,000 lire da un altro ricco antiquario inglese che ha ditte rinomate a Londra e a Parigi e del quale si conosce il nome e l'indirizzo,[1] rappresentano anche dal lato commerciale un capitale superiore alle 100 o 120 mila lire ultimamente offerte al Municipio di Forlì. Come si vede dalle fotografie, raffigurano il Cristo crocifisso con le Marie piangenti, alcuni santi e vari personaggi. Il migliore dei due mostra in distanza, in alto e ai lati del Crocifisso, due scene della passione: l'incoronazione di spine e la flagellazione; ai suoi fianchi ricorre una fascia con architettura gotica e due figurine. L'altro invece è contornato da fregi di fiori e di frutta ed ha una parte, quella sovrastante la croce, completamente rifatta. Nel fondo, un paesaggio con piccole figure.

Misurano entrambi m. 2 × 1.78 e provengono, stando almeno alle indicazioni e alle memorie del luogo, dal l'ex convento di Sant'Agostino, la cui chiesa nel secolo XV, ricca di arredi e di opere d'arte, era considerata tra le più belle del luogo ed era fra le preferite dalla nobiltà forlivese. L'arazzo bellissimo, dai contorni che accusano lo stile del Dürer e giunto fino a noi nella sua interezza, in una guida di Forlì, di circa un quarto di secolo addietro, dicevasi tessuto (pare impossibile!) su disegno del Perugino. L'altro si crede eseguito su cartone dal Wohlgemuth, il maestro di Alberto Dürer.

L'« *Ebe* » del Canova fu dal Municipio acquistata per 60,000 lire or sono circa 20 anni, dall'antica famiglia dei conti Guarini di Forlì, alla quale era pervenuta, se non erro, da altra nobile famiglia di Firenze. Oggi il prezioso marmo dà il nome alla prima sala della civica galleria ed è una delle quattro ammiratissime statue che il Canova scolpì sul medesimo soggetto e quasi replicò nell'identiche forme: una di esse passò in Russia presso l'imperatore; un'altra trovavasi a Venezia in proprietà della famiglia Albrizi; una terza fu scolpita per lord Cawdor, e la quarta è questa di Forlì. La quale, come si scorge

Antonio Canova: Ebe. - Forlì, Pinacoteca Comunale
(Fotografia Alinari)

[1] Vedi *Il Presente* di Forlì, del 13 settembre.

dalla riproduzione qui unita, reca al collo una elegante collana dorata che le altre non hanno.

Per Leonardo da Vinci. — Dopo quattro secoli, a commemorare degnamente la visita fatta a Cesenatico da Leonardo, a cui la tradizione attribuisce il disegno di quel Porto, la mattina del 7 corrente a cura di un comitato cittadino e alla presenza del Sottosegretario di Stato on. Niccolini, del rappresentante il Ministro dell'istruzione, di alcuni deputati e di numerose autorità di città vicine, fu inaugurata a Cesenatico una lapide al grande italiano.

Allo scoprimento disse brevi parole il sig. dott. Marconi; ma la commemorazione solenne ebbe luogo in teatro, oratore il chiarissimo nostro amico, prof. G. Mazzatinti, il quale in una splendida conferenza tratteggiò da par suo il genio meraviglioso e multiforme di Leonardo. La conferenza, che verrà stampata nella « Rassegna bibliografica dell'arte italiana, » costituisce senza dubbio, insieme con l'opuscolo pubblicato da Luca Beltrami, [1] il ricordo migliore delle onoranze tributate al sommo artista.

Un piccolo affresco del secolo XV a Cesena. — Nel locale dell'orfanotrofio femminile (l'ex convento di San Biagio) e precisamente nell'antico refettorio delle monache è stato scoperto, e completamente liberato dall'intonaco che lo ricopriva, un affresco diviso in due quadri; si vede a destra la Vergine seduta col Putto in braccio, al quale un angiolo offre in dono una scatoletta semiaperta; a sinistra è raffigurato San Biagio, in abito vescovile, ginocchioni e in atto di pregare; nell'uno e nell'altro riparto si vedono delle suore prostrate e oranti. Bello il volto dell'angelo e bella la testa della Vergine, calma e dignitosa la figura del santo vescovo patrono del convento, ma sopratutto graziosa e caratteristica ci si presenta quella specie di pergolato che sovrasta e quasi contorna le figure come in una pioggia di fronde.

L'affresco appalesa tutti i caratteri di un maestro del secolo XV. E a quel secolo del resto risale lo stesso convento, nel cui refettorio, ridotto attualmente a magazzino, vedesi anche un soffitto a cassettoni in legno, nelle cui fascie eran dipint immaginie di santi e di sante dell'ordine: oggi quasi del tutto perdute, se si eccettuano alcune graziose testine eseguite con garbo.

Il convento godette un tempo di una certa floridezza e nel 1656, per avere ospitata Cristina di Svezia, assunse il titolo di Regio. Non v'ha dubbio che sarebbe certamente opportuno tenere con maggior cura i pochi avanzi artistici dell'antico monastero e ornare con l'affresco pregevole, trasportandolo se occorre su tela metallica, la pinacoteca della città.

30 settembre 1902. E. CALZINI.

[1] *Leonardo da Vinci e il Porto di Cesenatico*, VI settembre MDII-MCMII. — Milano, tipografia U. Allegretti, 1902.

NOTIZIE DI LOMBARDIA.

L'Esposizione d'arte sacra a Piacenza è stata aperta tutto il mese di settembre. Annunciata senza rumore, composta ed ordinata con molta cura e competenza e sempre senza far chiasso, è vissuta quasi nella penombra, mentre avrebbe meritato maggiore concorso di visitatori e maggior interessamento da parte della stampa. A sua sede fu scelta la chiesa di San Vincenzo dell'ordine dei Teatini, e si estese anche negli attigui locali dei Fratelli delle Scuole cristiane. La chiesa di San Vincenzo, eretta alla fine del secolo XVI, è adorna di molte pitture su tela e ad affresco: su tutte primeggia la decorazione della gran volta della vasta navata centrale di mano del Bibbiena.

Mi limiterò a ricordare le cose più importanti, fra le molte esposte, onde lasciare una traccia agli studiosi che vorranno prenderne nota.

Un tondo del Botticelli, della Biblioteca comunale di Piacenza, già segnalato mesi sono dal prof. Venturi. Misura nel diametro m. 0.85 e conserva la sua cornice antica a frutta e fogliami. Vi è rappresentata la Madonna che, insieme con San Giovannino, adora il Bambino; due cespugli di rose lasciano intravedere il fondo di paese. Mi sembra preceda di poco il *Magnificat;* l'intensità del dolce sentimento è vivissima. Le tavole che costituiscono il tondo accennano a disgiungersi, un denso strato di vernici l'offusca tutto quanto: prudenti provvedimenti potrebbero però restituirgli tutto il suo antico splendore.

Un *Cristo alla colonna* di Antonello da Messina, di proprietà del collegio Alberoni, è in ben più gravi condizioni: il busto del Redentore appare offuscato in mezzo all'annerimento delle tinte, al sollevarsi e staccarsi del colore già caduto qua e là in parecchi punti. Qui i provvedimenti urgono quanto mai e ne è ben il caso; la preziosa tavoletta (m. 0.48 per 0.38) reca un cartellino con la scritta; « 1473. ANTONELLUS MESSANEUS ME PINXIT ».

Una Madonna del Francia, del signor Gustavo della Cella, è invece assai ben conservata. Il busto della Vergine risalta sopra un fondo di paese cui sovrasta un bel cielo puro e degradato. (Tavola di m. 0.33 per 0.29).

Del Pordenone è una gran tela con la Deposizione di Cristo nel sepolcro, [1] mandata dal convento dei Minori osservanti di Cortemaggiore. È dipinta a tempera e pur troppo è già molto rovinata nel fondo; tuttavia tutta la parte centrale con le figure principali è di una tale potenza e di così straordinaria grandiosità, che ha ancor tutto il valore di un prezioso cimelio e sarebbe ancor degna di una galleria, quale *specimen* dello stile di quel poderoso pittore.

[1] Il nome del Pordenone è molto discutibile. Sembra piuttosto che il quadro debba ascriversi, insieme con gli affreschi di una cappella nella chiesa di Cortemaggiore, a Bernardino de' Gatti.

NOTA DELLA DIREZIONE

La scuola locale antica non è rappresentata che da una *Annunciazione* della seconda metà del xv secolo a tempera su tavola (m. 1.25 per 0.77) mandata dalla chiesa di Creora nel piacentino. Conserva tutta la sua luminosità, il colore, la fragranza di una maniera semplice ed ingenua che deriva in diretta linea dalla pittura cremonese del primo rinascimento

Il Collegio Alberoni, oltre alla tavoletta di Antonello, ha pur mandato diciotto arazzi, tra i quali ve ne hanno due di straordinario valore. Sono lavori fiamminghi del principio del Cinquecento, ma eseguiti probabilmente su cartoni di un maestro delle Fiandre; uno rappresenta la sfilata di una cavalcata dinanzi ad un sovrano seduto in trono, l'altro un banchetto.

Della Cattedrale di Piacenza è un bel pastorale del Cinquecento, in rame dorato, con piccoli smalti; e gli avanzi di una croce con figurine e smalti, con una targhetta che conserva il nome dell'orefice Antonio de Mezano e la data 1416.

Altri oggetti di un certo pregio, di oreficeria religiosa, sono: un reliquiario gotico con la data del 1376 della chiesa di Castel San Giovanni; un altro della fine del Quattrocento degli ospizi civili di Piacenza ed una *Pace* della stessa epoca della chiesa di Borgotaro, arricchita di smalti azzurri e nel centro di una *Pietà* intagliata nella madreperla, aggiunta nel sec. XVIII.

Non mancarono i libri liturgici, messali e corali antichi, adorni di miniature; notevole specialmente un breviario piacentino [1] che fu fatto eseguire da un canonico Cristoforo Corvi ed oggi appartenente al duomo di Piacenza; nella prima pagina ha una bella figura di angelo ed un busto, lavori di scuola cremonese. Della stessa è pure una bella miniatura rappresentante l'Annunziazione in un messale romano pure del duomo, ed un Sant'Antonino miniato in un corale mandato dalla basilica di Sant'Antonino di Piacenza.

Infine non mancarono alcuni buoni dipinti del Panini (1691-1764) e del Landi (1756-1830) che erano piacentini; del primo, oltre due buoni quadretti delle solite vedute di rovine rallegrate da graziose figurine, è pur da ricordarsi una grande tela: *Gesù che scaccia i mercanti dal tempio,* lavoro che non manca di vivacità, di colorito e di animazione delle figure, ma che non presenta i pregi di quei quadretti, pei quali soltanto il suo nome non cadrà in dimenticanza.

La decorazione pittorica delle volte del Duomo di Milano è stata testè rinnovata nella navata centrale. Il pittore scenografo Sanquirico intorno al 1820 aveva dipinto le volte con una decorazione bianco e azzurro che dava uno stile gotico convenzionale, come lo si immaginava in allora. Le infiltrazioni erano venute man mano guastandola e già una diecina di anni addietro eransi fatti vari esperimenti in alcune campate della navata minore di sinistra; ma anche quei saggi che costituivano una specie di concorso non avevano soddisfatto completamente; ci davano delle decorazioui arbitrarie. Ora si è ritornato all'antico, partendo cioè dal modello antico di decorazione dell'interno del tiburio o cupola, che ci dà uno stile più affine a quello che predomina nella marmorea decorazione scultoria e già venne rinnovata tutta la decorazione della navata centrale, con risultato assai soddisfacente: si sente maggiore armonia col carattere generale del duomo.

[1] Notiamo anche tra i codici miniati il *Graduale* della cattedrale di Piacenza, opera del sec. XII preziosissima, e un libricino d'ore della bottega dell'Attavante, conservato nella biblioteca comunale.

NOTA DELLA DIREZIONE.

Le imposte in bronzo della porta maggiore della facciata del Duomo sono in via di esecuzione; come è noto, vi attende il prof. Lodovico Pogliaghi, rappresenteranno le storie della Madonna e saranno in opera fra quattro anni, cioè nel 1906. Intanto l'Amministrazione ha bandito il concorso anche per le imposte delle quattro porte minori, le quali dovranno essere parimenti in bronzo e dovranno rappresentare ad alto rilievo soggetti che si connettano alla storia di Milano cristiana ed al monumento.

Data l'importanza del concorso crediamo utile pubblicarne qui appresso le *Norme*.

Milano, ottobre 1902.

GIULIO CAROTTI.

Art. 1. È aperto un concorso fra gli artisti italiani per le imposte in bronzo alle porte minori della facciata del Duomo, con avvertenza, che le imposte sono divise cadauna in due battenti, da aprirsi verso l'interno del Tempio, come è indicato dalle linee curve punteggiate della planimetria.

Art. 2. I soggetti da rappresentare saranno per le porte laterali: la proclamazione dell'editto di Costantino per la libertà di culto, e santa Tecla. — Per le porte all'estremità della facciata: gli arcangeli Michele e Uriele in una — e Raffaele e Gabriele nell'altra.

Dovranno essere coordinati tanto nella parte figurativa, quanto in quella ornativa allo stile delle porte della facciata.

Art. 3. I concorrenti potranno presentare i disegni e i modelli delle imposte delle quattro porte, oppure limitarsi a presentarne due, con l'avvertenza che in quest'ultimo caso dovranno scegliere le due porte laterali alla maggiore o le due porte all'estremità della facciata per la necessaria armonia delle linee generali.

Art. 4. I progetti, per essere ammessi, dovranno constare:

a) Di un disegno geometrico dell'assieme di ciascuna porta, compresa la parte figurativa ed ornativa, corredato dalle relative sezioni, sviluppato nella proporzione di un quarto della grandezza effettiva delle imposte (scala 1 : 4).

b) Del modello in rilievo di parte della porta, sviluppato nella misura di esecuzione. — Questo modello non sarà in forma di abbozzo, ma di opera compiuta, che mostri come il concorrente intenderebbe d'eseguire il lavoro.

Art. 5. Le misure delle porte con le relative piante e sezioni, saranno ostensibili presso tutte le Accademie ed Istituti di Belle Arti del Regno e potranno anche essere richiesti dagli interessati alla sede dell'Amministrazione della Fabbrica del Duomo in Milano, piazza del Duomo N. 18.

Art. 6. I disegni ed i modelli non eseguiti nei modi e nelle proporzioni prescritte dagli articoli 2, 3 e 4 verranno esclusi dal concorso.

Art. 7. L'Amministrazione della Fabbrica del Duomo riceverà le opere del concorso nel palazzo dell'Accademia di Belle Arti a Brera, o dal concorrente o da persona che lo. rappresenti, non più tardi delle ore 16 del giorno 31 marzo 1903 Il termine è preciso ed improrogabile.

Un incaricato dell'Amministrazione rilascierà al concorrente od al suo rappresentante una regolare ricevuta che servirà di riconoscimento per ritirare i progetti a concorso esaurito, e per altre eventuali pratiche.

Il rappresentante del concorrente dovrà avere residenza in Milano.

Gli uffici postali e ferroviari e le ditte di spedizione, non potranno rivestire qualità di rappresentante.

Ogni progetto sarà firmato dall'autore, oppure contrassegnato con un motto, ripetuto sopra piego suggellato, da consegnare col progetto, nel quale piego sarà scritto il cognome, nome ed indirizzo del concorrente.

Art. 8. I progetti presentati al concorso, previa una pubblica esposizione, saranno sottoposti al giudizio di una Commissione formata come si dirà all'art. 10.

La Commissione, esclusi i progetti di cui all'art. 6, sceglierà fra gli altri i progetti che essa giudicherà non solo superiore di merito, ma degni altresì di essere eseguiti, e potrà indicare come degno di un premio del valore di L. 1200 (diconsi lire mille e duecento) il progetto di quel concorrente che dopo quelli prescelti per l'esecuzione, reputerà migliore. Potrà inoltre assegnare quattro compensi da L. 500 cadauno (diconsi lire cinquecento) agli autori degli altri quattro progetti più notevoli dopo i già indicati.

I lavori della Commissione procederanno secondo le consuete norme parlamentari.

Il risultato del concorso verrà dalla Commissione espresso con una relazione.

Art. 9. Pronunziato il giudizio, l'Amministrazione della Fabbrica del Duomo aprirà i pieghi corrispondenti ai progetti scelti per l'esecuzione ed a quello meritevole del premio. Aprirà pure i quattro pieghi corrispondenti ai progetti distinti col compenso di L. 500.

Art. 10. La Commissione giudicante di cui all'art. 8 sarà composta:

Degli Amministratori della Fabbrica del Duomo: uno di essi avrà ufficio di presidente.

Di tre Artisti e fra i quali almeno uno scultore ed un architetto scelti dalla R. Accademia di Belle Arti di Milano.

Di tre Commissari eletti dai concorrenti.

Art. 11. Il concorrente od il suo rappresentante, per procedere all'elezione, di cui all'ultimo comma dell'articolo precedente, riceverà all'atto della consegna del progetto, una scheda per inscrivervi immediatamente i tre nomi delle persone che intende eleggere a Commissari.

La scheda, portante il timbro dell'Amministrazione, verrà despota in un'urna che sarà custodita dall'Amministrazione stessa.

Ogni concorrente o rappresentante non potrà votare che con una sola cheda, qualunque sia il numero dei progetti che esso presenti.

Lo spoglio delle schede principierà alle ore 9 del giorno 2 aprile 1903 nel locale stesso dell'esposizione, in presenza di tutti quei votanti che vorranno assistervi sotto la vigilanza del Consiglio d'amministrazione.

Si proclameranno eletti a Commissari coloro che avranno ottenuto un numero di voti non inferiore alla metà del numero dei concorrenti ed in ogni caso non minori di tre.

L'incarico di completare la Commissione, nel caso che la votazione riuscisse nulla od incompleta, spetta all'Amministrazione della Fabbrica del Duomo.

Art. 12. I disegni ed i modelli del progetto prescelto per l'esecuzione diventano di proprietà dell'Amministrazione della Fabbrica del Muomo, la quale assegna per il complesso dei modelli delle imposte di cadauna porta, atti all'esecuzione in bronzo, la somma di L. 20,000 (diconsi lire ventimila).

Tutte le modalità relative alla interpretazione ed alla esecuzione dei progetti, al collaudo e pagamento dei modelli verranno determinate all'atto della stipulazione del contratto fra la Amministrazione e l'artista designato.

Art. 13. La Commissione potrà scegliere per l'esecuzione anche una sola parte (di due imposte) fra quelle presentate da un concorrente.

Art. 14. Nel caso che l'esecuzione delle imposte di una o più porte non potesse aver luogo l'Amministrazione corrisponderà all'autore del progetto o progetti prescelti la somma, per ciascuna porta, di L. 2500 (diconsi lire duemila e cinquecento).

Milano, 27 maggio 1902.

Il Consiglio:

Sen. Prof. EDOARDO PORRO — Arch. LUIGI CONCONI — Avv. CARLO ROMUSSI — Avv. CESARE SALA — Arch. GIUSEPPE SOMMARUGA.

ADOLFO VENTURI, *Direttore* – ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo.*

Roma — Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

Fig. 1 — Correggio: Frammento del fregio di casa Strozzi Fontanelli. Reggio Emilia, Museo Civico

STUDII SUL CORREGGIO

N questi ultimi anni c'è stato un nuovo fervore di studî, per conoscere sempre più intimamente l'opera del grande maestro, che coronò le idealità artistiche della regione emiliana. La critica s'è rivolta alla ricerca dei disegni del Correggio, per meglio comprendere la genesi delle opere divine; e, anche di recente, S. Arthur Strong, ha contribuito alle indagini, iniziate da molti e per vie diverse, con la bella pubblicazione dei disegni di antichi maestri nella collezione del conte di Pembroke e Montgomery a Wilson House. Già Gustavo Frizzoni ha dato conto di alcuni di quei disegni (V. *L'Arte*, fasc. I-II, 1902, pag. 27), riprodotti ne' fascicoli precedenti a quelli venuti ora in luce, e ve ne ha aggiunto altri, che si trovano in diverse raccolte, tra i quali uno appartenente a Giovanni Piancastelli, direttore della Galleria Borghese, e cioè un foglio segnato a matita rossa, dove sono figurati due putti volti di schiena. Secondo il Frizzoni, bene si addicono al Correggio « le teste tondeggianti di quei putti, i capelli a linee fortemente ondulate quasi a guisa di fiamma, lo sguardo biricchino, gli atteggiamenti sempre assai mossi, le muscolature rese con grande morbidezza. Tratti veramente specifici dell'autore sarebbero, inoltre, le fronti spaziose e illuminate, lo stinco della gamba profilato in linea curva notevolmente convessa, il piede col calcagno accentuato, le mani con le dita affusolate ». Eppure i due putti non sono del Correggio, e tutte quelle particolarità appartengono anche ad un maestro che seppe imitarlo abilmente, intendo Bernardino de' Gatti, detto il Sojaro; e di questo imitatore è pure, con tutta probabilità, il trofeo pubblicato dallo Strong (parte V, n. 47). Associamo qui i due fogli, perchè essi dovettero far parte d'un quaderno di studii di Bernardino de' Gatti per la Madonna di Campagna a Piacenza. Colà, lungo i pilastri, sugli archi reggenti la cupola, rappresentò trofei, facendo enormi cataste di corazze, di scudi,

Fig. 2 — Parma, San Giovanni - Sansone
Fresco del Correggio

di strumenti musicali, di vasi e di ghirlande, sui quali si mostrano molti genî in atto di sollevare elmi, di sedere su tamburi, di sostenere corbe colme di frutta, di esporre tabelle, di stender vele, di agitar bandiere, di portare spingarde. È facile riconoscere, tanto nel disegno pubblicato dal Frizzoni, come nell'altro edito dallo Strong, il carattere decorativo proprio di quelle rappresentazioni.

Bernardino de' Gatti studiò con molta diligenza il Correggio, e bene lo dimostrò a Piacenza, copiando nel tamburo della cupola della Madonna di Campagna la celebre *Notte*, e imitando in molte parti, anche ne' pennacchi della cupola, le bellissime forme del maestro; ma i suoi disegni condotti a matita rossa, a tratti ricorrentisi, alquanto calligraficamente, con contorni a linee curve e serpeggianti, non possono mettersi a riscontro con quelli autentici del Correggio, che rendeva rapidamente la distribuzione e i contrasti della luce e delle ombre, l'effetto voluto; che non si studiava di segnare i particolari d'una forma, ma ne indicava l'essenziale, il volume negli abozzi veloci fatti col pennello più che con la matita o la penna. Se questa osservazione, derivata dallo studio dei putti pubblicati dal Frizzoni, i quali appieno corrispondono con le pitture della Madonna di Campagna, sarà ritenuta giusta, si dovrà riprendere in rigoroso esame molti dei disegni che sono assegnati al Correggio, e determinare se proprio a lui o a' suoi imitatori si debbano ascrivere.

Pongo il problema agli amatori del vero, perchè vedano se, ad esempio, il disegno della raccolta Vanderbilt, pubblicàto dalla *Rassegna d'arte* (gennaio 1901), e l'altro del Museo del Louvre, che

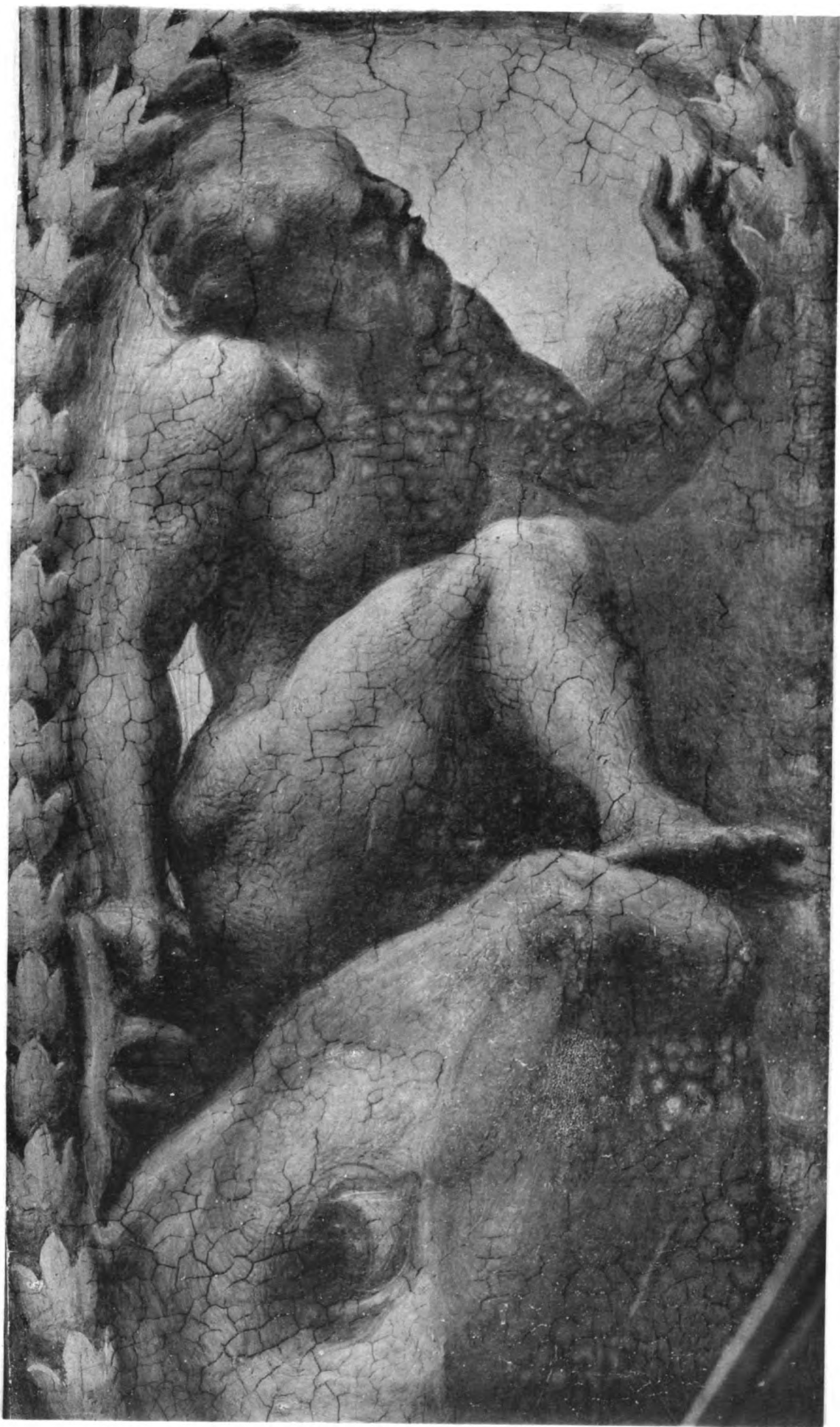



Fig. 3 — Parma, San Giovanni - Giona, fresco del Correggio

Fototipia Danesi - Roma.

si è creduto uno studio per la cupola di Parma, indicato dal Ricci (*Il Correggio,* edizione ingl., pag. 206), come disegno de' simboli degli Evangelisti, non siano invece altri studî per le fantastiche decorazioni del Sojaro. Credo che l'opera di questo maestro, quando sia conosciuta addentro, potrà arrecare molte sorprese.

Tra i disegni pubblicati dallo Strong, ce n'è uno (fasc. IV, n. 40) che è ricavato certamente da uno studio del Sojaro, per la decorazione di una cappella a Cortemaggiore presso Piacenza, ed è ascritto invece a Giovanni Antonio da Pordenone. È difficile comprendere come il grande friulano possa essere stato confuso con l'imitatore del Correggio; eppure, non in quel disegno soltanto, ma in molte e solenni opere, il nome del Pordenone ha sostituito quello di Bernardino de' Gatti.

Fig. 4 — Parma, San Giovanni - Mosè, fresco del Correggio

Lo Strong ha pubblicato anche (fasc. IV, nn. 35-38) quattro disegni assai belli come del Correggio. « Senza dubbio », egli scrive, « formano parte di diversi progetti di decorazione, forse per la cattedrale di Parma ». Essi sono invece gli studî eseguiti a fresco lungo la navata mediana di San Giovanni di Parma, alla destra di chi entra. Uno schizzo (quello al n. 35) è graticolato come gli altri due seguenti: dunque dovrebbe conchiudersi che la grande fascia dipinta, la quale si stende sulle arcate della nave mediana e continua sulla porta d'ingresso, è opera del Correggio o almeno eseguita sotto la sua direzione. Che sieno gli affreschi della mano del Correggio non è possibile sostenere: l'impasto non ha le trasparenze correggesche, il rosa, che nel Correggio è luminoso, qui trae al violaceo, il colore si fa sordo, le forme sono sforzate, i lumi bianchi troppo vivi ne' contorni, e tutto manca della fusione magica del maestro. Il disegno n. 35 corrisponde con parte dello scompartimento del fregio, che è terzo, contando dal transetto alla porta. Rappresenta una Sibilla, che tiene una tabella, su cui si legge: ΛΟΓΟΣ | ΑΟΡΑΤΟΣ | ΨΗΛΑΦΗ | ΣΕΤΕ.

Ora nell'affresco la linea delle sopracciglia e delle palpebre è segnata marcatamente, la bocca è grossa senza quel sorriso che solleva e illumina gli angoli delle labbra del Cor-

reggio, il mento tondo è gonfio, le mani, per gli scorci audacissimi, sembrano storpie, le pieghe hanno contorni tagliati, un segno bianco gira intorno la manica destra della Sibilla; e questi difetti, se non tutti, almeno in parte si fanno palesi nel disegno, nell'espressione seria, corrucciata della figura, nel disegno duro del collo e scontorto della mano additante. Eseguendo l'affresco, il pittore si avvicinò anzi maggiormente al tipo correggesco della Vergine; ma le forme s'ingrossarono, non si volsero più ne' vapori dell'atmosfera, non s'impregnarono d'aria e di luce.

Il disegno n. 36 corrisponde con parte dello scompartimento, che viene secondo nell'ordine sopra indicato. È il profeta con la tabella così inscritta: SINE PA | TRE · ET · S | INE · MAT | RE. Le forme meschine del disegno divengono grandiose nell'affresco; il profeta, che si copre con la sinistra le labbra, è più solenne; ma il contorno del profilo è manchevole, l'occhio sinistro s'incava troppo sotto l'angolo del sopracciglio, e la persona s'insacca.

Fig. 5 — Parma, San Giovanni - Aronne
Fresco attribuito al Correggio

Il disegno n. 37 a matite diverse, che viene quarto nell'ordine suddetto, presenta la pensosa Sibilla recante la lapide con la leggenda: ΚΟΛΑΘΙΖΟ | ΜΕΝ. ΣΙΓΗ | ΣΕΙ.

Anche qui le forme s'avvicinano a quelle del Correggio, senza corrispondere perfettamente ad alcuna tra esse. Nell'esecuzione si sono fatte più piacevoli, la vecchia Sibilla si è ringiovanita, ma è caduta in eccessi di proporzione, cosicchè il braccio appoggiato alla lapide è fuor d'ogni misura, e la persona è tutta gigante, senza quell'equilibrio delle parti, che il Correggio sovranamente conserva.

Il disegno n. 38 è l'abozzo del profeta, che reca l'iscrizione CORONA · | SPINEAM · | PORTA · nel sesto comparto del fregio sulla navata mediana a destra. Questo disegno non è graticolato, forse perchè mancava di determinatezza: in ogni modo le linee generali furono mantenute nell'affresco, nella figura divenuta colossale del profeta.

In conclusione, quantunque i disegni sieno più semplici degli affreschi, e rendano tipi di un aspetto men forte e grandioso, essi ci sembrano della mano d'un seguace del

Correggio, più prossimo a lui di molti altri suoi imitatori e seguaci, ma sempre distante per la soavità, direi per la fragranza della forma.

* * *

Ad avvalorare i confronti tra le opere del Correggio e quelle de' suoi discepoli, non è vano di riprodurre qui le opere, quasi ignorate, che stanno nel sottarco degli arconi reggenti le cupole di San Giovanni e del Duomo di Parma. Eppure sono le opere più fresche, più sane che ci restino del Correggio! In San Giovanni si vede Sansone (fig. 2) con la porta dei Filistei, una bella umanissima figura, dipinta a monocromato, in una tinta di giallo d'oro vecchio; nello stretto spazio la figura dell'atleta si distacca fortemente, proiettandosi l'ombra del corpo poderoso sulla porta di legno. Appresso, Giona, dalla testa di antico filosofo, che guarda in alto, mentre il corpo si sferra dalle fauci del mostro (fig. 3); Mosè innanzi a una pianta d'alloro fiammante (fig. 4), come il roveto da lui veduto sul monte sacro; Aronne con la verga fiorita (figura questa dalle luci vivide, dalla tonalità più intensa, dalle pieghe più lineari, quali non s'incontra nel Correggio, tanto da supporla opera eseguita da un aiuto con la scorta d'un suo cartone [fig. 5]); Elia sul carro di fuoco, con la testa all'insù, in un impeto d'ardore divino, potente come gli Apostoli della cupola, solenne in quell'abbandono di tutto il corpo e in quell'ascensione di tutto lo spirito (fig. 6). Segue un patriarca tra le fiamme, Enoch (?) (fig. 7); quindi Caino in atto di uccidere Abele, che si vede ai piedi di quello col bel torso in iscorcio (fig. 9); e Abramo, che sta per sacrificare Isacco, mentre l'angiolo di Dio gli trattiene dolcemente il braccio sollevato (fig. 8).

Fig. 6 — Parma, San Giovanni - Elia, fresco del Correggio

Anche sotto le arcate reggenti la cupola del Duomo di Parma, se si tolgono le figure di Gerolamo Mazzola nell'arcata che si volge sul presbiterio, ci sono figure del Correggio

Fig. 7 — Parma, San Giovanni - Enoch, fresco del Correggio

Fig. 8 — Parma, San Giovanni - Il sacrificio d'Abramo
Fresco del Correggio

ben più note delle altre, ma non ancora riprodotte sin qui. Sono le più vaghe figure giovanili che si possano sognare: tengono serti, e sembrano mosse a danza; ma l'espressione loro è triste: sono là intente ad apparare il tempio, che più dalla loro mesta bellezza riceve nobilissimo ornamento. Le loro carni di avorio spiccano sulle ombre dorate; i bei corpi diafani sono i gigli dell'umanità spuntati innanzi all'altare (figg. 10-15).

Fig. 9 — Parma, San Giovanni - Abele e Caino
Fresco del Correggio

* * *

Dal periodo avanzato dell'artista trovansi a Reggio d'Emilia, nel Museo civico, gli affreschi staccati dal fregio del cornicione della casa già dei conti Strozzi di Ferrara, e quindi, come ci avverte l'amico prof. Naborre Campanini, dei Fontanelli, per le nozze di Diana Strozzi col conte Fontanelli di Reggio. La bellissima porta di quella casa, che Giulio Ferrari in un articolo dell'*Arte* attribuì allo Spani (a. II, 1899, fasc. IV-VII), trovasi al Museo civico di Reggio, dove dalle parti di essa sono esposti gli affreschi distaccati. Che la porta non sia dello Spani, ma di un artista più libero e sciolto dalle convenzioni quattrocentesche, parrà evidente a chiunque. Non si riuscirà mai a comprendere come uno stesso artista, dalla esecuzione a sbalzo della Madonna di Piazza, che sta sul culmine della facciata della Cattedrale, potesse eseguire monumenti castigatissimi, e quindi la porta della magnifica casa, dove lo studio dell'antico si unisce ad una facilità, ad un'eleganza tutta nuova di forme.

Da chi mai, alle meschine chimere dello Spani potranno contrapporsi le figure ricavate da scene bacchiche e da sarcofagi di trionfatori, quali si vedono nella porta solenne? A parte questo, il caso ha voluto che, nel Museo, la porta e gli affreschi si trovassero vicini, essi che fecero l'ufficio d'ornare una stessa facciata. Gli affreschi erano attribuiti a Lelio Orsi da Novellara, quantunque G. B. Toschi, che ci dette ne *L'Arte* una monografia compiuta di quest'artista,

Fig. 10 — Parma, Duomo - Fresco del Correggio

Fig. 11 — Parma, Duomo - Fresco del Correggio

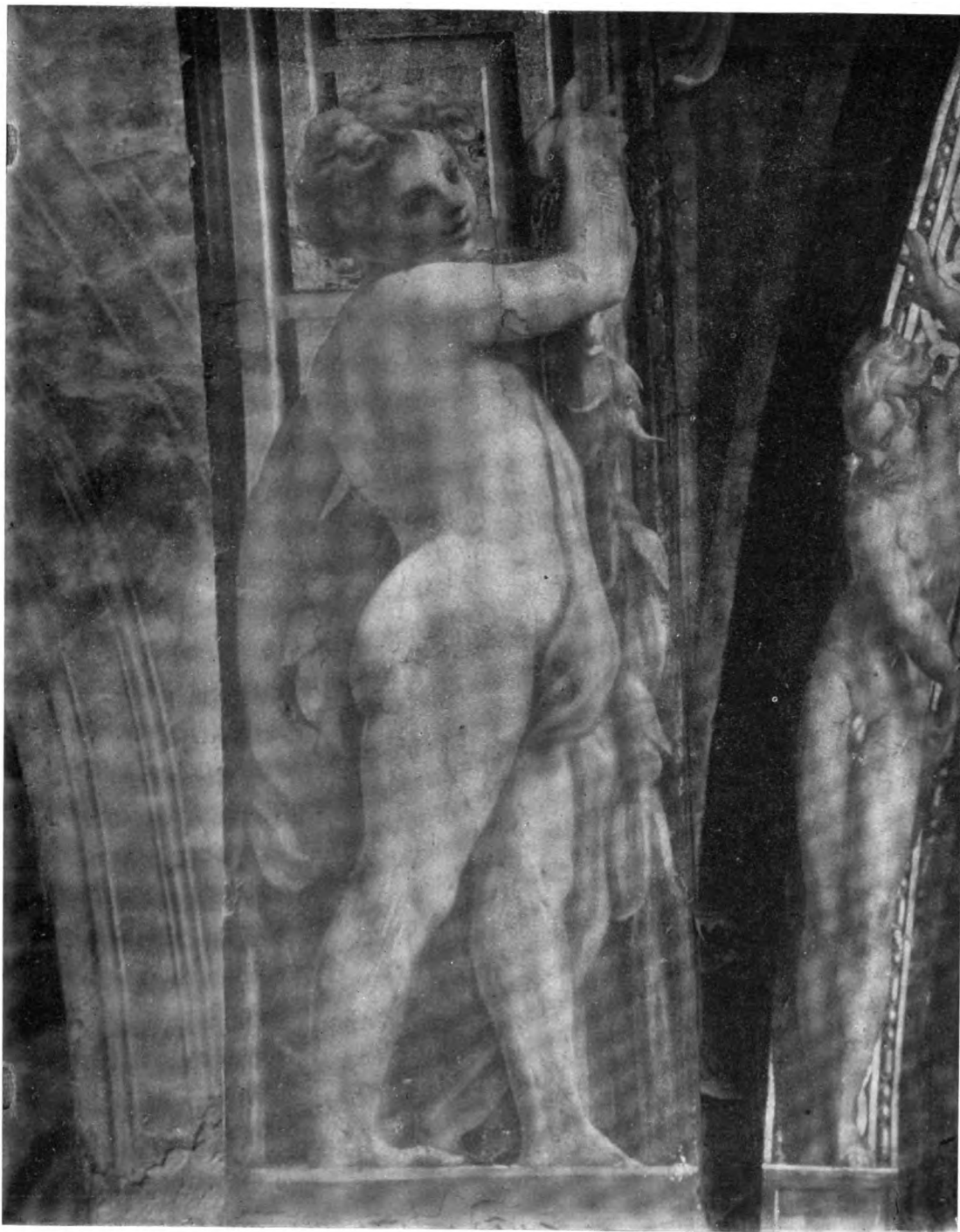



Fig. 12 — Parma, Duomo - Fresco del Correggio

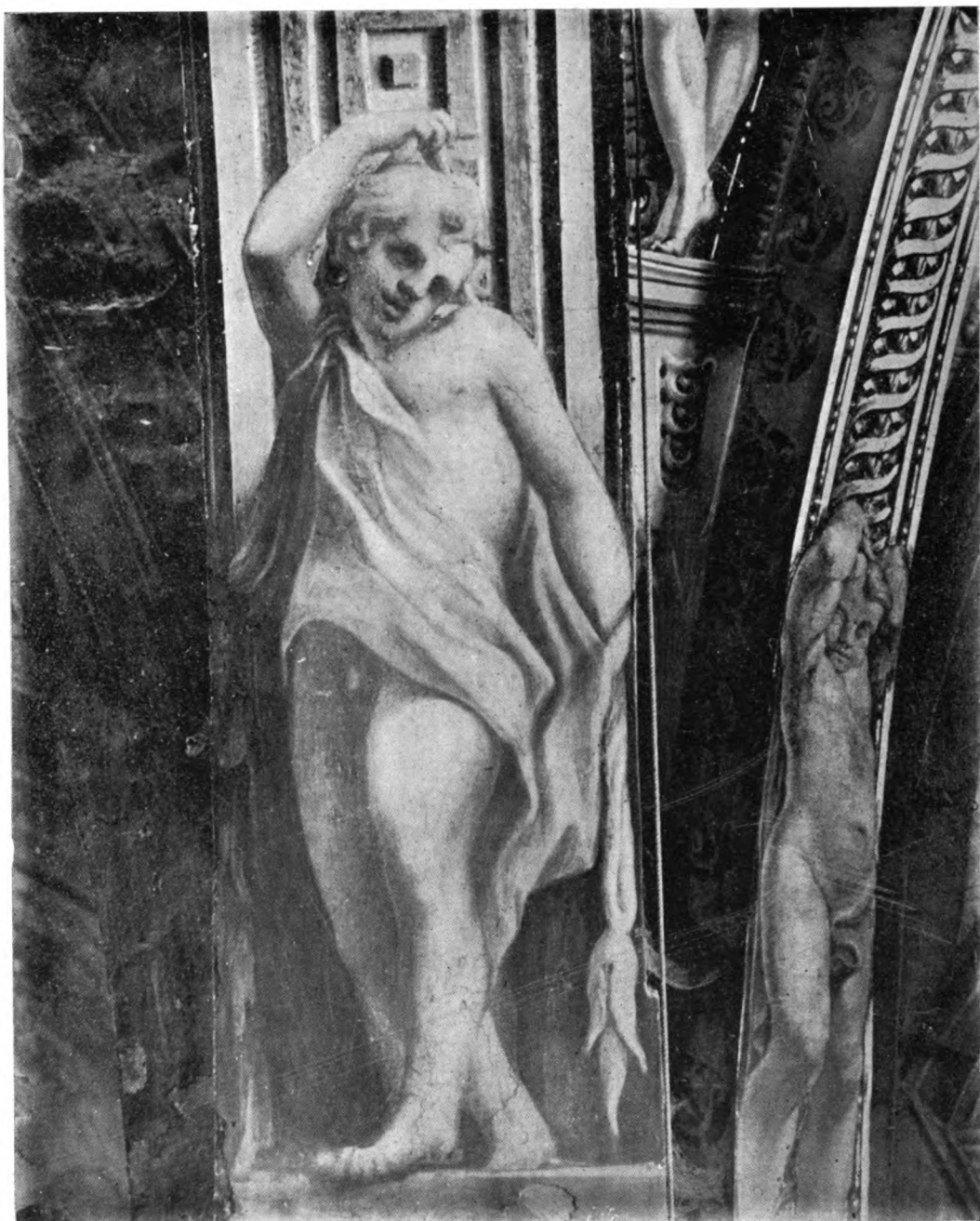



Fig. 13 -- Parma, Duomo - Fresco del Correggio

Fig. 14 — Parma, Duomo - Fresco del Correggio

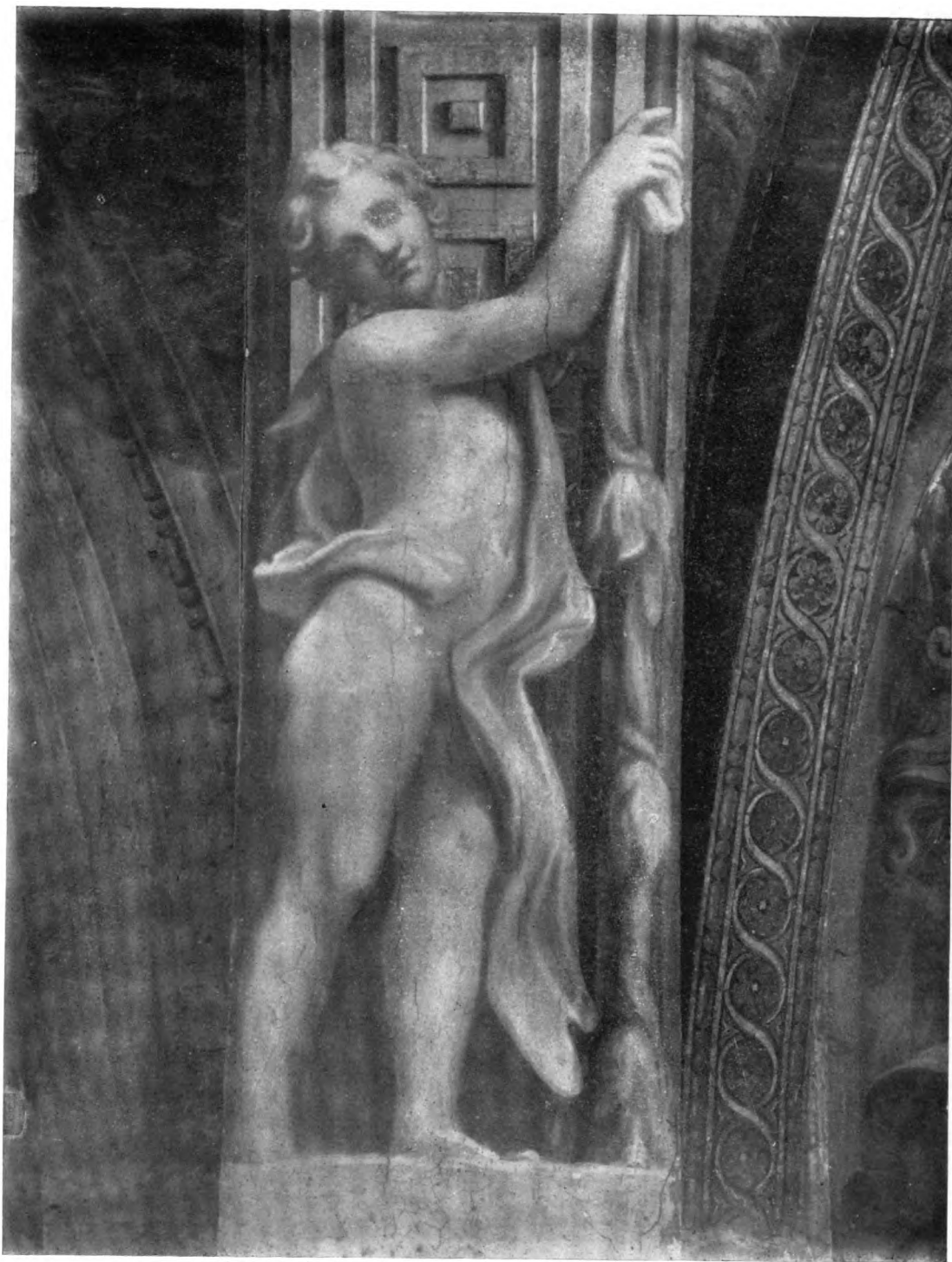



Fig. 15 — Parma, Duomo - Fresco del Correggio

non mostrasse di prestar fede a tale attribuzione. Purtroppo, il mal distacco della pittura dal muro, la concavità toltasi ad essa e i restauri nefandi impedirono di guardare e di magnificare l'opera insigne. Invece i quattro pezzi del fregio nel Museo civico di Reggio (figg. 1 e 16-18) sono tali, ancorchè così alterati e guasti, da illustrare qualunque Museo; ed

Fig. 16 — Correggio - Frammento del fregio di casa Strozzi Fontanelli
Reggio Emilia, Museo civico

è bastato di passare una spugna imbevuta d'acqua sull'affresco, perchè apparissero ad evidenza gl'impasti luminosi, il chiaroscuro trasparente, le carni rosate, le capigliature bionde e ariose del pittor delle Grazie.

Il Correggio, dipinse il fregio ispirandosi, come già nella cupola del Duomo di Parma, ai *Trionfi* del Mantegna. Le corrispondenze tra l'opera del Correggio e i grandi *Trionfi* ora a Hampton Court non sono molti, ma si potrà notare la portatrice del vaso atteggiata,

come uno de' portatori del bottino di guerra di Cesare; i fanciulli con palme, cornucopia e rami, come gli altri, che si vedono nel primo piano della processione trionfale del Mantegna; uno del corteo del sacrificio, nell'affresco del Correggio, che procede con un ramo nella sinistra, come il guerriero nella stampa ricavata da un disegno del Mantegna (Bartsch,

Fig. 17 — Corregio: Frammento del fregio di casa Strozzi Fontanelli
Reggio Emilia, Museo civico

n. 11). Ma il Correggio, frescando tutte le figure del fregio incamminate verso il luogo, dove si sacrifica il toro agli Dei, per renderli propizî agli abitatori della casa Strozzi, non è ricorso ai modelli austeri e rigidi del Mantegna, ma al fior fiore della grazia. Le sue figure giovanili dagli occhioni profondi passavano a festa sul fregio del cornicione di casa Strozzi! Ancora, proprio là dove furono distaccati gli affreschi, c'è qualche frammento della pittura originale, non imbrattata da restauri, che appare, tra i guasti intonachi, tra lo scialbo e la

calce, come se fosse uscita dal cielo della cupola di Parma, con que' suoi colori che sembrano stillati dai tramonti autunnali. Reggio, che vide nel suo San Prospero la *Notte* dei Pratoneri, che, ad Albinea, conservò sino alla metà del secolo XVII un saggio della giovinezza del pittore delle Grazie, ebbe nella elegantissima casa Strozzi-Fontanelli un saggio del

Fig. 18 — Correggio - Frammento del fregio di casa Strozzi Fontanelli
Reggio Emilia - Museo civico

suo grande conterraneo, come l'ebbe pure in un riquadro, che ancora oggi si conserva, al sommo d'un pilastro della facciata d'una chiesa soppressa. Di ciò parleremo altra volta, augurando che l'operosità del sommo pittore possa essere viemeglio studiata e conosciuta.

Facciamo voti che i frammenti del Museo civico di Reggio d'Emilia siano rimessi in onore, e anzitutto che si ridia loro la concavità originale, senza della quale, come si può vedere in queste riproduzioni, essi perdono la loro misura e il loro effetto. A Reggio, dove il Campanini conserva l'arte della sua città con intelletto d'amore, e dove Gaetano Chierici, il fine artista, ha trasporti sinceri per ogni cosa bella, non si tarderà a mettere in luce e nella loro luce i quattro frammenti, che saranno il vanto più bello del patrio Museo.

ADOLFO VENTURI.

LE RAPPRESENTAZIONI ALLEGORICHE DELLE ARTI LIBERALI

NEL MEDIO EVO E NEL RINASCIMENTO

(Continuazione e fine. Vedi pag. 269 e segg.).

Soffermandoci a studiare alcuni componimenti poetici delle nostre origini, abbiamo notato come, a poco a poco, col progredire del Rinascimento, le creature mistiche di Marciano Capella e di Alain de Lille si fossero ingentilite, umanizzate, perdendo il loro primitivo significato. Lo stesso fenomeno si verificò anche nel campo delle rappresentazioni artistiche e dalla penombra dei tempj, dalla quiete mistica delle sale capitolari e delle biblioteche monastiche, esse passarono talora alla luce, alla vita, ai lieti convegni. Verso la fine del secolo XV le incontriamo, per esempio, in due delle dimore più fastose del Rinascimento: nel palazzo ducale di Urbino e nel castello degli Orsini a Bracciano.

Delle pitture di Urbino, attribuite sinora erroneamente a Melozzo, ma certo opera di Justus van Ghent, il fiammingo che in quell'epoca lavorava pei Montefeltro, rimangono solo quattro rappresentazioni, che adesso si dividono i musei di Londra (Retorica e Musica) e Berlino (Dialettica e Astronomia).[1] Le pitture sono di un effetto solenne e monumentale. La Retorica è seduta sopra un trono marmoreo piuttosto pesante, simile a quelli ove seggono le Virtù dei due Pollajoli, e vi si accede per quattro gradini, coperti da un tappeto verde, tutto a ricami. Indossa una splendida veste, stretta alla vita mediante una cintura e tempestata di gemme. Il volto piuttosto scarno e i lunghi capelli cresputi cadenti sugli omeri, fan tornare alla mente alcune figure del Botticelli. Essa guarda dinanzi a sè fuori del quadro e coll'indice della mano destra sembra accennare a un libro aperto, postole dinanzi da un personaggio che vediamo quasi di schiena, vestito di un manto rosso e nero, e che lo Schmarsow battezza per Bernardino Ubaldini. La seconda figura allegorica di Londra siede sopra di un trono simile ed indossa pure una veste ricchissima ornata di gemme. Nella destra sollevata tiene un libro, ed è in atto di indicare un organo ad un giovine, inginocchiato sul primo gradino, per cui si sale alla cattedra, forse Costanzo Sforza. Porta i capelli disciolti al pari della Retorica e una corona sul capo. Gli occhi semichiusi e rivolti a terra danno al suo volto un'espressione di dolce abbandono. Il trono della Dialettica sorge in un interno di stanza posta in prospettiva, e vi si accede pei soliti gradini coperti da tappeto. Essa è nobilmente vestita, porta i capelli raccolti in due grosse bande, e un velo finissimo le scende dalla sommità del capo fin sulle spalle. È in atto di porgere un libro a un personaggio inginoc-

[1] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura* (Firenze, 1898), vol. 8°, pag. 298 e seg. — Gustavo Frizzoni, *Saggi critici* (Milano, 1891), pag. 291 e seg.

Justus van Ghent: La Retorica - Londra, National Gallery
(Fotografia Haufstaengl)

Justus van Ghent: La Musica - Londra, National Gallery
(Fotografia Haufstaengl)

Justus van Ghent: La Dialettica - Berlino, R. Galleria
(Fotografia Haufstaengl)

chiato dinanzi al trono, vestito signorilmente di una larga sopravveste e di aspetto maturo, in cui può riconoscersi il duca Federico. L'ultima figura allegorica è l'Astronomia, seduta sopra un trono più modesto, e donna di età avanzata. Tiene nella destra sollevata il manico di una sfera e nella sinistra forse un libro destinato ad un personaggio barbuto, inginocchiato a piè della cattedra, probabilmente Ottaviano Ubaldini. A guisa di monaca, essa porta un panno intorno al capo e un altro sovrapposto le scende lungo la persona. Le pitture hanno grandemente sofferto, ma certo dovevan produrre un effetto mirabile allineate lungo le pareti della sala di Urbino, quando i colori maggiormente vivi e freschi facevan risaltare lo splendore delle vesti e la grazia soave dei volti.

Delle pitture della sala di Bracciano, forse come quella di Urbino destinata ad uso di biblioteca, secondo il costume di ornare le stanze con dipinti che si riferissero alla loro destinazione, non restano che pochi avanzi; qualche figura sbiadita, qualche lembo di veste, qualche iscrizione mutila fra le sgretolature dei muri. Il Borsari, l'illustratore del Castello, giunto a questa sala posta nell'appartamento del fianco nord, accenna appena a tre o quattro figure allegoriche, soggiungendo che a causa del cattivo stato di conservazione, non è possibile dare delle altre una descrizione accurata.[1] Tuttavia, almeno mentalmente, si può ricostruire l'intera opera pittorica dell'Antonazzo mediante altre rappresentanze divulgatissime alla fine del quattrocento, le quali certamente devono aver servito da modello all'artista, che dipinse a Bracciano. Con ciò vogliamo accennare ai celebri *tarocchi*, che van sotto il nome del Mantegna, riproduzioni invece degli antichi disegni del giuoco fanciullesco dei *naibis*, già menzionato dal Morelli nel 1393.[2] L'Antonazzo, uniformandosi ad un uso comune nel medio evo, in cui spesso un libro di miniature serviva come modello a più opere pittoriche, avrebbe dunque sacrificato ogni originalità, contentandosi di riprodurre le figure tradizionali intimamente conformate alla poetica fantasia di Marciano Cappella.

Nella parete di fronte a chi entra, a destra, vedesi la Grammatica, una donna attempata, munita della disciplina e ravvolta in un ampio manto. Nei *tarocchi* essa tiene un astuccio ed un'enorme lima. Le sta a lato la Logica, figura giovanile, dai capelli biondi e arricciati; ha le braccia nude ed è munita del serpente nascosto sotto ad un velo. La Retorica ha una corona aurata in testa, donde cadono i capelli copiosi; colla sinistra sorregge il manto e colla destra tien sollevata una spada. In basso due genietti alati intenti a dar di fiato in due tube. Della Geometria a Bracciano non scorgesi quasi nulla, e quindi bisogna ricorrere ai *tarocchi*. Essa è rappresentata in atto di uscire dalle nubi, e non scorgesi che la parte superiore della sua persona. Presso a lei veggonsi alcune figure geometriche, un circolo, un quadrato, un triangolo. Sotto all'ammasso delle nubi scorgesi una campagna brulla e priva di vegetazione, attraversata da un fiumicello. L'Aritmetica è vestita come la Grammatica, e regge colla sinistra sollevata un cartello con alcuni numeri. La Musica siede sopra di un cigno e sta suonando uno strumento a fiato simile a quello che reggono i genietti ai piedi della Retorica. In una edicoletta a lato vedesi una figura di profilo, munita di lunghe ali e intenta a percorrere gli spazi celesti. Ha i capelli biondi ornati di diadema e colla destra regge uno scettro; al disotto è scritto: Astrologia. Nelle due pareti seguenti vennero rappresentati i pianeti, fra i quali si possono ancor distinguere il Sole, la Luna, Mercurio e Venere: per gli altri potrebbesi ugualmente ricorrere alle figure dei *tarocchi*.

L'antica porta per la quale accedevasi in questa sala oggi è murata e vi si entra per un'apertura praticata in tempi recenti. Vuol la leggenda che gli Orsini vi chiudessero dentro un cardinale od un papa a morirvi, e che poi, presi dai rimorsi, murassero quel luogo testimone del delitto. Abbandoniamo la triste sala, oggi squallida e quasi in rovina, per recarci in una delle chiese più sontuose di Roma, a Santa Maria sopra Minerva.

[1] LUIGI BORSARI, *Il castello di Bracciano* (Roma, 1895), pag. 60.

[2] R. MERLIN, *Origine des cartes à jouer* (Paris, 1869), pag. 45 e seg. — R. RENIER, *Tarocchi di M. M. Boiardo* (*Rassegna Emiliana*, vol. I, fasc. XI, pag. 655).

Justus van Ghent: L'Astronomia - Berlino, R. Galleria
(Fotografia Koestler)

Sandro Botticelli: Lorenzo Tornaboni tra le Arti Liberali. Affresco - Firenze. Villa già Lemmi (fuori la barriera del Romito)
(Fotografia Brogi)

FILIPPINO LIPPI: LA DISPUTA DI SAN TOMMASO D'AQUINO CON GLI ERETICI

Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Cappella Caraffa

(Fotografia Alinari)

Al pari di quello di Santa Maria Novella, l'affresco che ammirasi nella cappella Caraffa, opera di Filippino Lippi, mira all'esaltamento dell'Aquinate e rappresenta la vittoria ch'egli ebbe a riportare sugli eretici.[1] Il Santo si presenta di fronte, nel mezzo dell'affresco, seduto in cattedra, sopra un alto basamento: nella sinistra tiene un libro aperto, mentre con l'indice della mano destra abbassata accenna ad un vecchio conculcato ai suoi piedi, il quale sta mordendosi una mano per l'ira. Nello zoccolo inferiore del basamento trovasi la scritta: « Infirmatae sunt contra eos linguae eorum », alludente ai due gruppi di eresiarchi che umiliati e confusi veggonsi sul davanti dell'affresco. Ai lati sorgono sontuose costruzioni in stile del Rinascimento, e case, torri, loggiati distinguonsi in lontananza.

A lato di San Tommaso stanno sedute, due per parte, le sorelle del trivio assieme alla madre loro, la Filosofia. Cavalcaselle e Crowe ci sembra non abbiano inteso esattamente il significato delle quattro figure. « Ai lati di San Tommaso, essi dicono, stanno sedute le quattro donne mistiche che gli fan corona e sembra gli voglian porgere aiuto e consiglio nella disputa. La prima di queste tiene nelle mani un libro chiuso appoggiato alle ginocchia, e sta guardando dinanzi a sè; la seconda ha la mano sinistra rovesciata sulle ginocchia e con l'altra sollevata ed aperta indica il cielo, mentre volge la testa incoronata verso il Santo in atto di parlargli. Dall'altro lato del Santo la terza donna ha la mano sinistra alquanto sollevata, e con la testa rivolta alla compagna che le sta alla sua sinistra mostra di favellarle. Quest'ultima piega la testa verso la vicina, in atto di prestarle ascolto: nella mano destra tiene un bastone, mentre con l'altra abbassata carezza la guancia di un fanciullo che le sta seduto dappresso, il quale legge in un libro tenuto tra le mani ». È chiaro che nelle *quattro donne mistiche* gl' insigni autori della Storia della Pittura Italiana han creduto di riconoscere le Virtù, e forse condusse all'errore l'opinione espressa dal Melchiorri, il quale notò che « nelle quattro donne ravvisansi fuori dubbio le quattro Virtù che formano il cardine della sapienza ».[2] Invece nell'ultima figura ricordata può riconoscersi facilmente la Grammatica, accompagnata dallo scolaro e munita della disciplina, e in quella che con lei conversa la Dialettica col serpente arrotolato attorno al braccio. E che le altre due figure rappresentino la Retorica e la Filosofia non è chi non lo scorga dal gesto oratorio della prima e dall'attitudine calma e pensosa della seconda, intenta forse a meditare i concetti racchiusi nel volume che tiene tra mano.

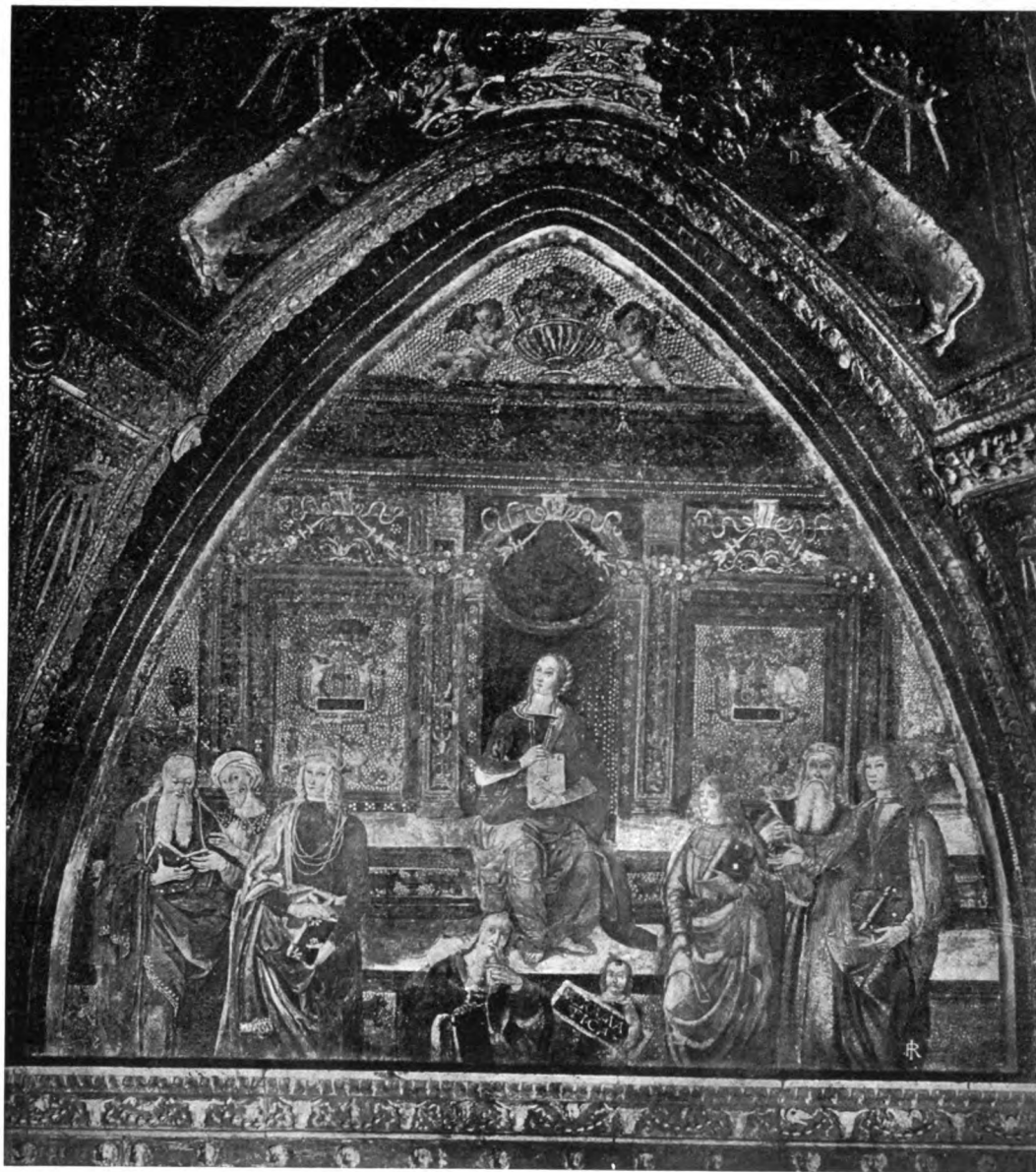
In questa pittura trovan dunque posto tutte e tre le rappresentanti del Trivio, ma non entra nemmeno una disciplina del Quadrivio. Ma l'apparente dimenticanza può essere giustificata: o si volle, diminuendo il numero delle figure, rendere più armonica la composizione, o si pensò che a lato dell'Aquinate, disputante contro gli eretici, convenisse porre solamente le tre discipline, che presiedono alla parola: oppure la cosa può spiegarsi con l'influsso dell'umanesimo, il quale, come già abbiamo notato, segnò il proprio trionfo e iniziò la sua tirannia col predominio del Trivio nell'insegnamento.

Una rappresentazione completa e geniale del Trivio e Quadrivio effigiò invece Sandro Botticelli in una villa del pian di Mugnone, allorquando nel giugno del 1486 Lorenzo Tornabuoni, il valente discepolo di messer Agnolo Poliziano, conduceva in isposa la bella Giovanna degli Albizzi. Terminati i festeggiamenti, ai quali aveva preso parte il fior fiore della cittadinanza, la coppia felice doveva godere le prime dolcezze dell'amore nella quiete della villa suburbana. E il vecchio Tornabuoni la volle adorna dei fiori più squisiti dell'arte. « Dipingetemi, o maestro, questa sala a buon fresco e il Poliziano nostro qui darà, come suole, il concetto d'alcuna di quelle esquisite allegorie nelle quali sì fieramente vi compiacete ».[3] E quali allegorie più indovinate sarebbero potute uscire dal pennello dell'artista? In due storie nella

[1] Cavalcaselle e Crowe, op. cit., vol. VII, pagina 29 e seg.

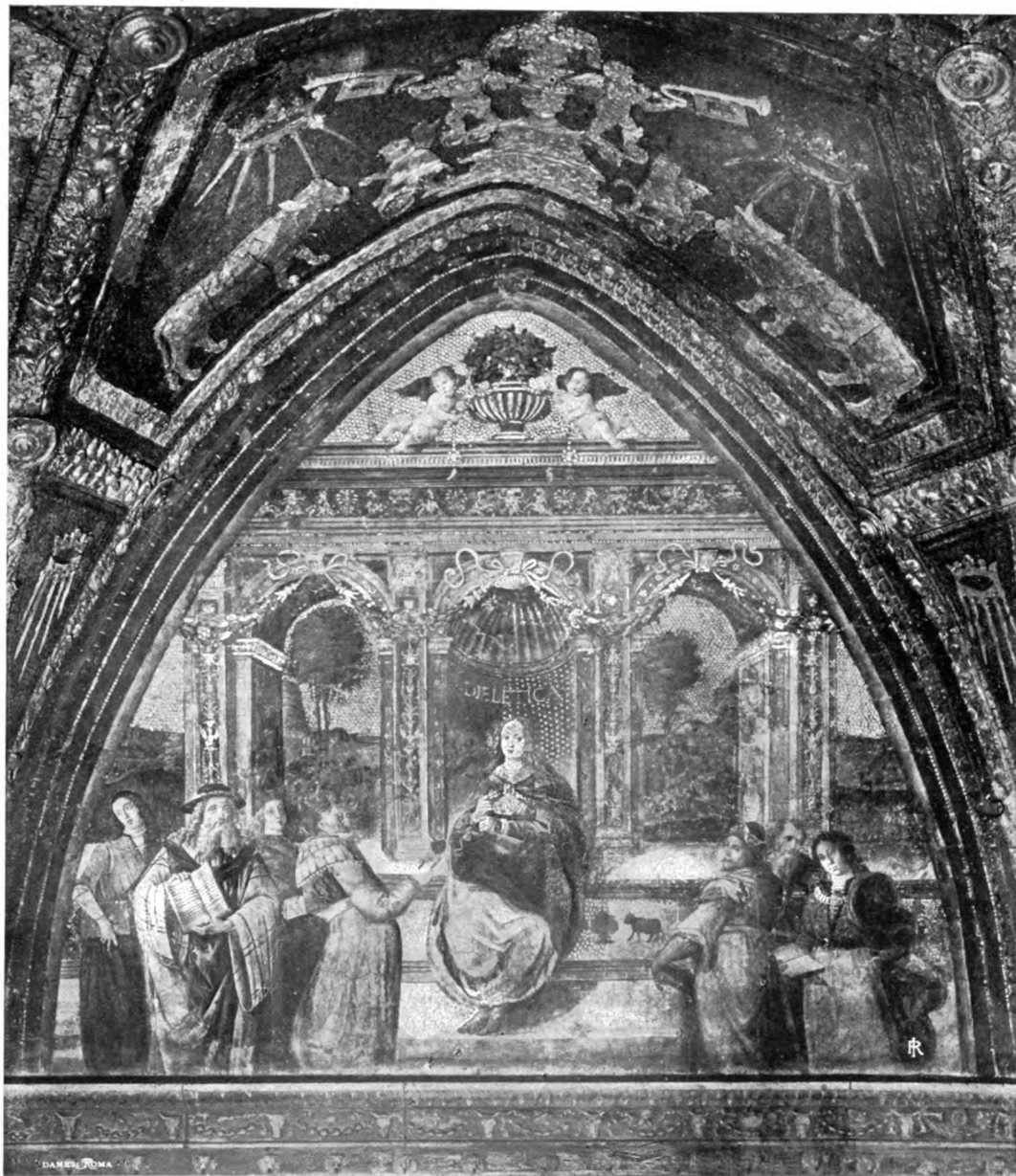
[2] *Ape italiana delle belle arti*, anno III, vol. III, pag. 20, Roma, 1837, cit. da Cavalcaselle e Crowe, vol. VII, pag. 36, nota.

[3] Del Lungo, *La donna fiorentina* in *Vita italiana del Rinascimento*, Milano, Treves, 1893, cit. in Supino, *Sandro Botticelli*, Firenze, 1900, pag. 95.

medesima parete della sala egli volle adombrare le virtù intellettive di Lorenzo, e le doti dell'animo della giovine sposa: rappresentò l'uno in compagnia delle discipline, che presiedono alla sapienza, l'altra fra le quattro mistiche donne figurate per virtù proprie di lei. Sventuratamente agli affreschi, tornati pochi anni or sono alla luce, e subito emigrati oltre le Alpi, non resta che un'ombra dell'antica bellezza. Nel primo, che adesso più particolarmente c'interessa, il Botticelli, pur elaborando un vieto soggetto, la ruppe per la prima volta

Pinturicchio: La Grammatica - Roma. Appartamento Borgia in Vaticano
(Fotografia Anderson)

assolutamente con le forme consacrate dagli artisti anteriori, e trasse ispirazione solo dalla realtà.

Lorenzo Tornabuoni, rappresentato in atto di avanzarsi verso il nobile consesso delle donne sapienti, è una maschia figura di giovinetto, dai capelli copiosi fluenti sugli omeri, vestito semplicemente dell'abito civile fiorentino. Nella donna dal portamento gentile, la quale lo invita ad avanzarsi traendolo per la mano, ci sembra di ravvisare la Grammatica, colei

che è solita ad introdurre l'uomo per la via del sapere. Per correre incontro al nuovo ospite essa ha piantato in asso, poco generosamente, un bamboccio, che vedesi alla estremità dell'affresco col volto insoddisfatto e disposto al pianto. Dall'altra parte, sopra una specie di seggio, troneggia la Filosofia in atto di rinfrancare col gesto Lorenzo, venuto ad ossequiarla nella sua Corte. Intorno ad essa, a destra, stanno le altre due rappresentanti dell'arte della

Pinturicchio: La Dialettica - Roma. Appartamento Borgia in Vaticano
(Fotografia Anderson)

parola insieme alla Aritmetica: a sinistra la Geometria, l'Astronomia e la Musica cogli emblemi tradizionali. Le vesti ampie che indossano le figure muliebri segnano ottimamente le movenze dei corpi e si sfaldano in pieghi razionali. Le sole tre discipline del Trivio sono rappresentate in piedi e con una graziosa acconciatura di panni sul capo, mentre le altre quattro sorelle hanno i capelli disciolti e fluenti. Il fondo del quadro rappresenta una folta selva, che fa tornare alla mente l'altra più ricca della *Primavera*.

In questa composizione qual parte hanno avuto gli elementi tradizionali e quanto invece è d'attribuirsi all'inventiva dell'artista? Questi, in sostanza, dall'antico non ha preso a prestito che il soggetto, riuscendo a trasformarlo mirabilmente in una concezione nuova. Non più le figure simmetriche, allineate, poste sullo stesso piano, ma una scena piena di vita, ispirata al vero e che della realtà ha tutti i caratteri. Qualora si togliessero alle ultime tre disci-

Pinturicchio: La Retorica - Roma. Appartamento Borgia in Vaticano
(Fotografia Anderson)

pline gli attributi, del resto appena visibili, che esse tengono fra mano, come riconoscere in quel gruppo di gentildonne fiorentine le vecchie Arti Liberali?

Il Pinturicchio, invece, non volle o non seppe, al pari dell'artista di Villa Lemmi, emanciparsi dalle tradizionali e popolari immagini dell'arte.[1] Nella sala detta *dei classici*, nell'appartamento Borgiano, egli rappresentò le allegorie del Trivio e Quadrivio con l'antico sistema,

[1] Schmarsow, *Pinturicchio in Rom*, Stuttgart, 1882, pag. 46 e seg.; Venturi, *Le Aule dei Borgia* in *Nuova Antologia*, 1° aprile 1897.

come Madonne in trono contornate da sapienti. Tuttavia, anche nelle sue composizioni spira un alito di vita nuova. Alla simmetria monotona ed artificiosa vediamo sostituirsi un certo movimento e una parvenza di vita; l'aria e la luce avvolgono le figure allegoriche; l'idea

Pinturicchio: L'Aritmetica - Roma. Appartamento Borgia in Vaticano
(Fotografia Anderson)

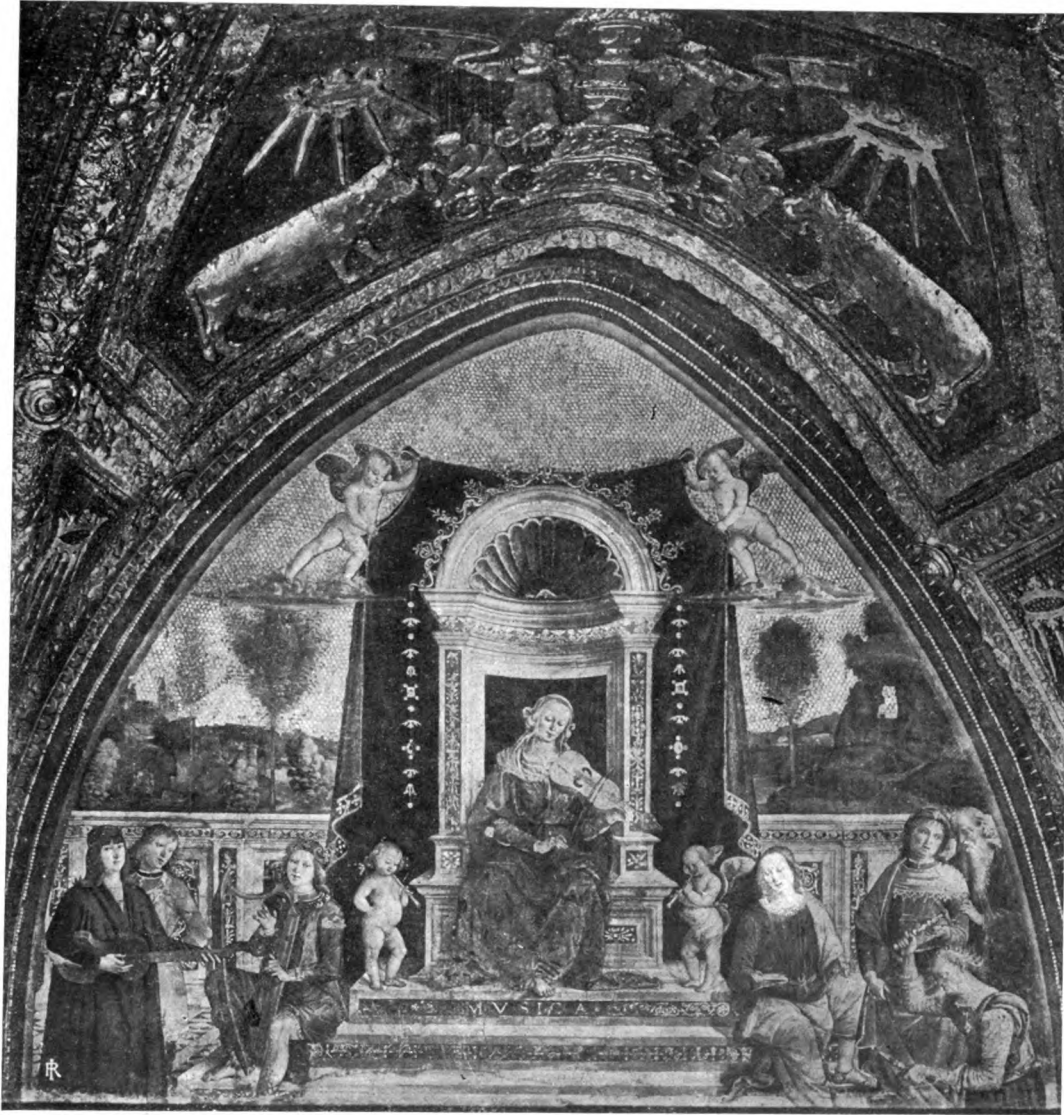
dello spazio è benissimo resa nella campagna, che stendesi a perdita d'occhio dietro alle cattedre, talora sterile e brulla come quella di un deserto, altre volte fertile d'alberi e d'ogni specie di vegetazione, popolosa e rallegrata da chiesuole e villaggi turriti. Le figure insomma, non stanno qui soltanto ad esprimere un concetto, ma vengono rappresentate in un dato ambiente, in mezzo a persone, vestite alla foggia del tempo e spesso ritratte dal vero.

Le rappresentanti del Trivio e Quadrivio stanno in tante lunette poste sopra un fregio, che gira tutto intorno alla stanza, dividendo le pareti poco più che a metà. La Grammatica, seduta sui gradini di una nicchia, al centro di una specie di arco trionfale, è rappresentata di faccia, col volto leggermente inclinato a sinistra. Sorregge con ambedue le mani un libro

chiuso ed indossa un'ampia veste. Intorno, grammatici muniti di penne e di libri. Sopra un trono simile sta la Dialettica, avvolta in ampio paludamento: tiene stretto con ambedue le mani un serpentello ed ha il volto incorniciato dai capelli, che le cadono a ricci lungo le spalle. Ai lati sei figure maschili La Retorica assisa sopra un trono più modesto, ornato di un drappo, tiene con la destra la spada sollevata e nell'altra mano un globo sorretto da una catenella, reminiscenza forse della catena d'oro, che in Omero indica la potenza di Giove sugli altri Dei. Inizia il Quadrivio la Geometria, seduta sopra un trono marmoreo a nicchia, vestita di un abito più ricco, incastonato di gemme e filettato d'oro. Tiene nella sinistra una tavoletta con figure geometriche e nell'altra mano un ventaglio aurato ricoperto di numeri. Ai

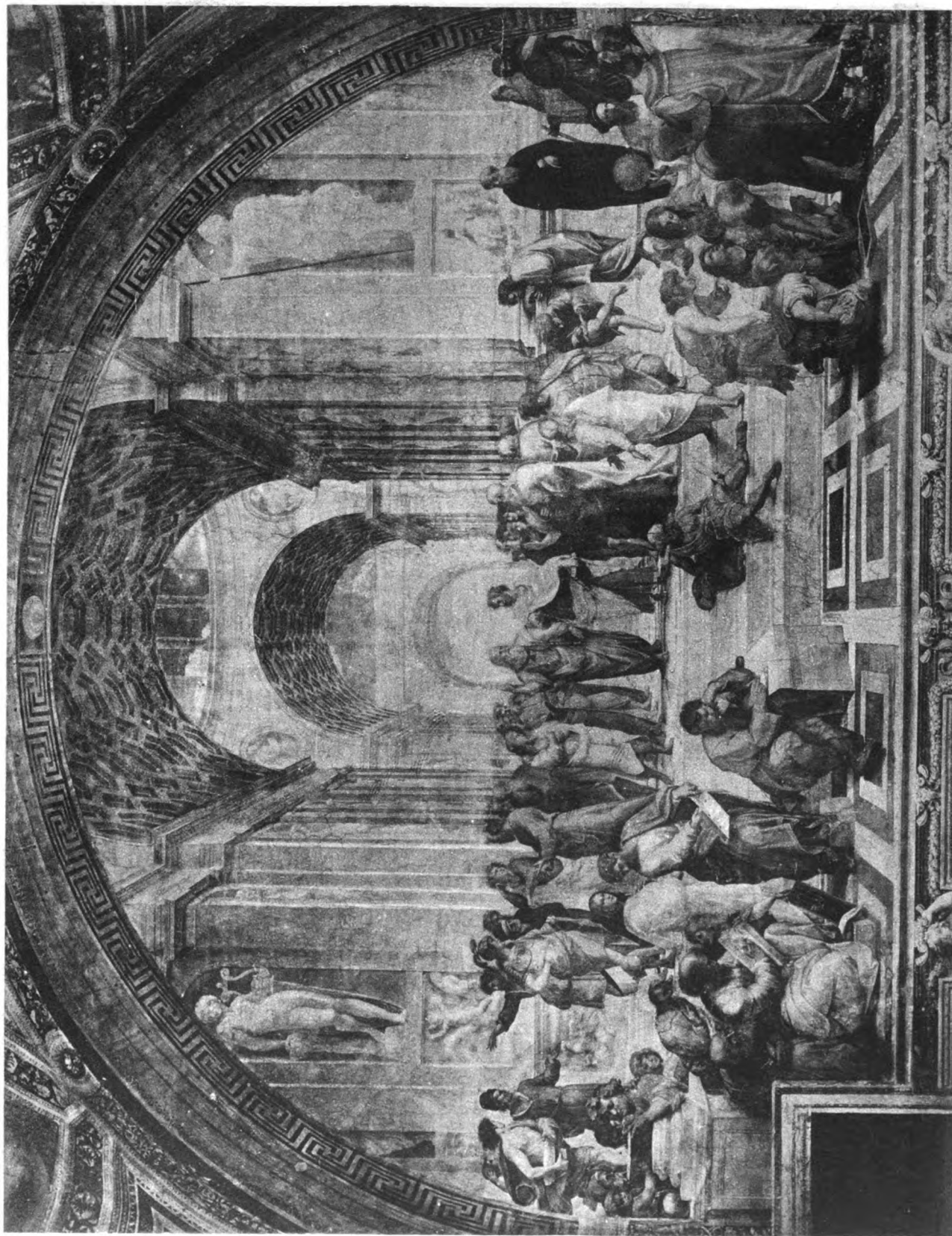
Pinturicchio: La Geometria - Roma. Appartamento Borgia in Vaticano
(Fotografia Anderson)

piedi del trono Euclide e intorno vari matematici muniti di strumenti geometrici e di rotuli con numeri. Sopra un seggio sormontato da baldacchino siede l'Aritmetica, forse la meno bella delle sette donne per una certa materialità di fattezze. Tiene il compasso e l'abbaco

chiusi in una specie di astuccio ed è rappresentata di faccia. Pitagora, quasi posto a guardia del trono, sta dinanzi a lei, con lo sguardo severo rivolto in avanti. La circondano i soliti personaggi secondari con speciali attributi. Il seggio della Musica risalta per un drappo scuro, sorretto in alto pei lembi da due angiolini librati sulle nubi. Essa indossa un'ampia veste e sta suonando il violino, mentre due genietti ignudi, ritti sui gradini del trono, dan di fiato in una cornetta. Alcuni personaggi all'intorno suonano la chitarra o l'arpa, accompagnando

Pinturicchio: La Musica - Roma. Appartamento Borgia in Vaticano
(Fotografia Anderson)

col canto la melodia. In una lunetta più ampia è l'Astronomia, con la sinistra poggiata al petto e la destra sollevata e munita del globo celeste. Sotto, i soliti genietti ignudi e due gruppi di personaggi seduti sui dirupi della campagna.

Gli effetti che potevansi ottenere, attenendosi agli elementi tradizionali, l'artista che qui dipinse li ha raggiunti, dandoci la forma sviluppata, finale, senza riduzioni di sorta dell'artistico soggetto, ispirato da principio alla enciclopedia di Marciano Capella. Spettava ad un genio creatore di romperla definitivamente col passato, e riassumere e coronare nell'opera sua tutti i tentativi degli artefici, che sin qui abbiamo passato in rassegna: e questi fu Raffaello.

Pinturicchio: L'Astronomia - Roma, Appartamento Borgia in Vaticano
(Fotografia Anderson)

RAFFAELLO: LA SCUOLA D'ATENE

Roma, Palazzo Vaticano — (Fotografia Alinari)

Fototipia Danesi - Roma.

Egli abbandonò il vecchio sistema di rappresentare isolate le singole discipline dell'umano sapere, le quali così non erano sufficienti a darne una immediata nozione, e legò intimamente fra loro, anzi fuse nell'unità di una scena reale gli elementi per l'innanzi disgiunti e incompleti.

Chi esamini l'affresco, riman subito colpito dalla figura di un vecchio grammatico, dalla candida barba fluente, circondato da giovani discepoli di varia età, intenti a leggere sopra un libro aperto, appoggiato ad una base di colonna. Appresso notasi un secondo gruppo più numeroso, quello degli aritmetici e dei musici, presieduto dalla caratteristica e austera figura di Pitagora. Raffaello riunendo in uno stesso gruppo le due discipline, che gli artisti precedenti sempre avevan rappresentate distinte, non ha fatto che ritornare alla tradizione primitiva. Il filosofo di Samo non aveva forse notato come tutto nel mondo sia numero ed armonia? Boezio non aveva detto che la Musica, per meritare il nome di scienza, dev'essere messa in rapporto con l'Aritmetica? L'unione delle due discipline è anche resa palese dalla duplicità degli attributi, l'abbaco e una tavoletta col diapason e le mistiche cifre della decade posta innanzi al maestro da un giovinetto inginocchiato. Quasi al centro del piano inferiore dell'affresco vediamo un retore, un uomo dalla fisionomia caratteristica, seduto, col capo appoggiato al braccio, in atteggiamento meditabondo. Pare intento a scrivere sopra alcuni fogli di papiro, estraneo a quanto avviene d'intorno. Che Raffaello abbia veduta la difficoltà di rappresentare degnamente la scienza che presiede alla parola, lo prova, secondo il Klaczko la mancanza della figura virile, forse Demostene, nel cartone dell'Ambrosiana. Dall'altra parte dell'affresco, in un unico gruppo, rispondente ai due primi che abbiamo esaminato, vediamo la Geometria e l'Astronomia. Il maestro, forse Euclide, è inginocchiato a terra e disegna con un compasso figure geometriche sopra ad una lavagna. Intorno, stanno quattro giovinetti bellissimi (una reminiscenza del gruppo simile effigiato da Giotto nell'Ascensione di San Giovanni, a Santa Croce) e sui loro volti scorgesi la varia impressione che suscita il problema posto loro dinanzi. A lato, è rappresentata l'Astronomia da due personaggi che tengono nelle mani sollevate un globo terrestre e una sfera stellata. Anche qui come agli Eremitani e a Santa Maria Novella, per una strana confusione, a Tolomeo è stata posta una corona sul capo. Ma alla Dialettica, la disciplina per eccellenza, è riserbato il posto d'onore. La troviamo rappresentata nella parte superiore dell'affresco da varî gruppi di personaggi introdotti a significare i principali sistemi filosofici del mondo antico: Socrate intento a disputare con uditori di ogni casta sociale; Diogene, steso al sole sopra un gradino dell'Accademia, vilmente coperto di stracci; alcuni seguaci di Pirrone, degli Epicurei, degli Stoici, degli Eclettici, e in mezzo a tutti, al centro dell'affresco, Platone e Aristotile, in cui parve incarnarsi ogni virtù di pensiero.

Da Nicola Pisano al Pinturicchio gli artisti avevano elaborato variamente tradizionali e popolari immagini dell'arte ereditata dai bassi tempi: Raffaello, anzichè attenersi all'antico, nella Scuola d'Atene ha creato, riuscendo a conciliare l'antica e grande pittura simbolica e filosofica, cara alla generazione di Giotto e dei Lorenzetti con quella realistica del secolo XV.[2]

PAOLO D'ANCONA.

---

[1] KLACZKO, *Rome et la Renaissance*, Paris, 1898, pag. 207 e segg. Quivi è la migliore interpretazione del celebre affresco.

[2] Ho avuto occasione di citare più volte in questo scritto lo studio del Von Schlosser; mi piace ora ricordare come di esso sieno state fatte in Italia due ampie e diligenti recensioni. Dapprima se ne occupò il Molmenti nella *Nuova Antologia* in un articolo intitolato: *L'arte enciclopedica dell'età di mezzo* (anno XXXI, 1° apiile 1896). Più ampiamente trattò il medesimo argomento in due fascicoli della *Flegrea* (anno II, 20 ottobre e 5 novembre 1900) il conte Filangieri di Candida, intitolando il suo scritto: *Marciano Capella e la rappresentazione delle Arti Liberali nel medio evo e nel rinascimento.*

ARTE CONTEMPORANEA

L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DECORATIVA MODERNA IN TORINO.

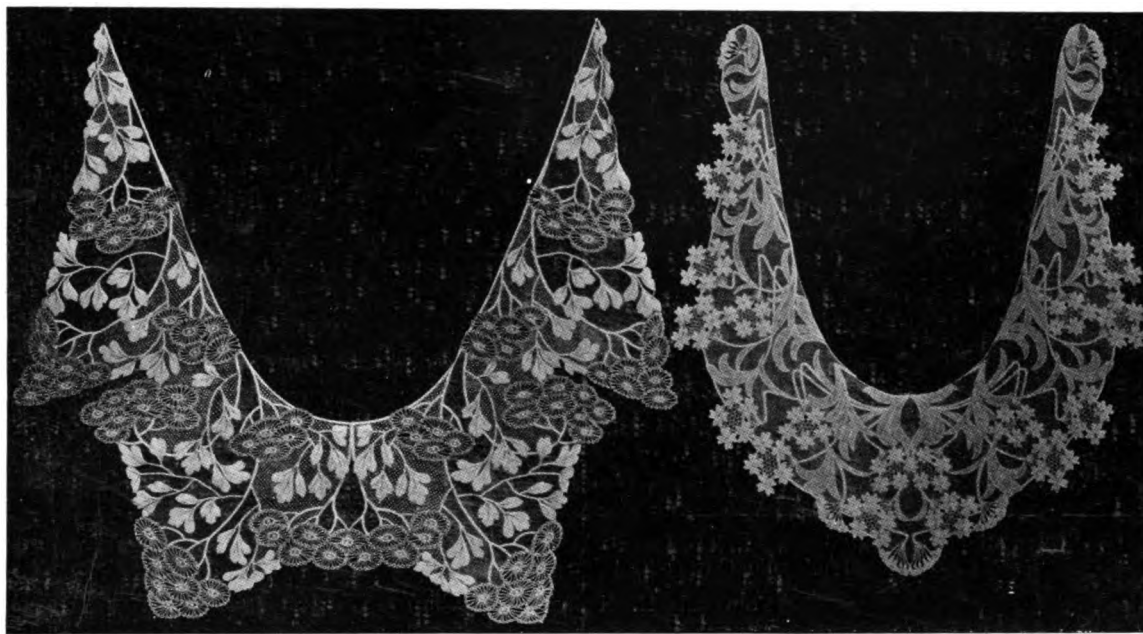
Gli Stranieri.

Poco ci hanno rivelato le sezioni straniere che noi già non conoscessimo per mezzo dell'importazione commerciale; ma se, non è la novità dell'oggetto quella che nell'Esposizione di Torino colpisce, un grande ammaestramento è per noi il vedere con quanta cura sapiente e con quale profondo sentimento della convenienza ogni cosa trovi nell'ambiente la sua disposizione e l'intonazione perfetta. Dalla mostra dell'Inghilterra, che può chiamarsi un'esposizione retrospettiva di quel largo movimento che, prendendo le mosse dal Morris e dal Burne Jones, ha fatto capo a Walter Crane, alla breve e mirabile rassegna dell'arte scozzese, dalle sale dell'Ungheria al ricco padiglione della Germania, dalla varietà olandese raccolta della Francia, è una sola visione di signorile ed eletta dignità, in cui ogni oggetto ha un aspetto rispondente alle necessità, alle predilezioni, all'indole, alle tradizioni del paese in cui è stato eseguito. E questo carattere non è uniformità, ma indice della sincera partecipazione dell'arte a tutte le forme della vita, della coscienza che ogni artefice deve avere delle forze fatali da cui la bellezza scaturisce.

Mostra retrospettiva ho chiamato quella dell'Inghilterra. E invero, stoffe, ricami, decorazioni, tappeti, vasi, tutto lì richiama l'elegante manierismo dei preraffaelliti. Ma, vicino ai *Conquistatori del mondo* e alla *Nascita di Venere* di Walter Crane, messi quasi a indicare la portata e l'evoluzione che le idee del Morris hanno trovato in quella che si chiama arte pura, non sembra senza interesse veder raccolte tutte le manifestazioni, tutti i documenti di un'arte che ha avuto influenze su la coscienza decorativa del mondo intiero e che ancora ha in sè tanta energia innovatrice da poter trovare espressioni sempre geniali e caratteristiche.

Mentre la pittura ungherese cerca ancora la sua personalità fra le più varie manifestazioni del gusto europeo e la scultura inizia gloriosamente una via che già s'intravedeva nei pochi campioni inviati alle ultime Esposizioni internazionali di Parigi e di Venezia, l'arte decorativa, risalendo insensibilmente alle origini, raccogliendo le aspirazioni, i rimpianti, i ricordi che ancora rimangono nelle costumanze popolari, è riuscita ad una produzione che si differenzia essenzialmente da quella di ogni altro paese d'Europa, e sottraendosi tanto

al convenzionalismo d'influenze estranee che alla tirannia di scuole formalistiche, ha un'impronta spiccatamente orientale. I vasi mirabili dello Zsolnay, i gioielli del Wisinger, le anfore del Petridcsz, i vetri del Lovanka, i rami del Rappoport, i velluti impressi a fuoco del Mirkowzky, l'amore per gli smalti iridescenti, per le più strane varietà zoomorfiche messe a partito per trarne vasi, manici, disegni di stoffe e di tappeti, tradiscono le predilezioni dell'arte decorativa ungherese, che, se non appare equilibrata nelle grandi linee e allorchè vuol produrre oggetti di meno piccole proporzioni, ha un carattere sempre conforme a sè stesso e risponde ad una vera espressione dell'istinto nazionale.

Centro di questo movimento sono la *Società d'arte decorativa* di Budapest, che non ha più di otto anni di vita e che per l'iniziativa e per l'impulso di pochi spiriti superiori, i quali fanno capo al Kalman e al Rath, può veramente dirsi la fonte diretta di tutta la produzione attuale, e la *Scuola reale d'arte decorativa,* che nella sua mostra d'incisioni in legno,

Merletti dell'I. R. corso centrale per la fabbricazione dei merletti ad ago e a fuselli. Austria
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

di decorazioni murali, di metalli lavorati e di disegni di stoffe dall'intonazione tutta moderna e dalla ricca varietà di motivi, prova come solo un insegnamento bene inteso possa armonizzare gl'istinti individuali e nazionali con le esigenze della vita e del gusto universale.

Un più largo spirito novatore si nota nella sezione dell'Austria, che ha saputo compiere il miracolo di dare una fisonomia unica ai prodotti dei cento popoli che la compongono. Qui è una eleganza tutta occidentale, la quale da sola basterebbe a dar ragione del separatismo che l'Ungheria volle affermato pur nella divisione delle due mostre che si presentano con caratteri così differenti.

Prevalgono nei mobili le forme semplici e i toni chiari, un sentimento più profondo della proporzione e della convenienza è nell'arredamento delle stanze, una visione più precisa della sua destinazione nella conformazione di ogni oggetto. La linea architettonica, che nella costruzione del villino modello avrebbe certo potuto essere più coraggiosa e più franca, senza domandare l'originalità alla stranezza, si affina e acquista spigliatezza nel mobile e nel disegno; i rapporti delle singole parti e dell'insieme, la compenetrazione di tutti gli elementi che concorrono a formare l'opera d'arte, trovano campo per affermarsi nei rilievi,

*

nei disegni per tessuti, nei metalli battuti e nelle vetrate dai bei colori vivaci e dal disegno corretto. Ma anche qui l'iniziativa privata e la benigna disposizione dello spirito pubblico trovano il loro sostegno nell'insegnamento ufficiale che è garanzia di continuità in ogni

Mendes da Costa: Statuine policromiche. Olanda
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

movimento, per largo e geniale che esso sia, e che nei prodotti dell'I. R. corso centrale per la fabbricazione dei merletti ad ago e a fuselli ci offre a Torino bellissimi risultati di un'industria fortunata.

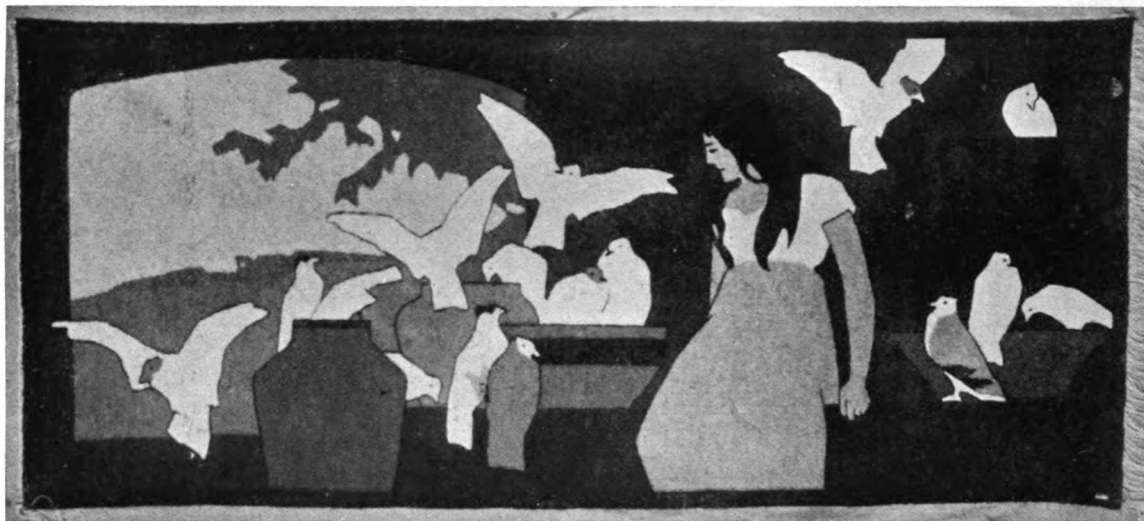
La Francia mostra di aver inteso facilmente da sè la scarsezza della sua preparazione per una mostra dell'importanza di quella di Torino. Perciò, vicino a quei campioni di una decorazione stanca che sembra trarre le sue produzioni da una forma logora, sentì il bisogno di chiamare a raccolta i più stimati rappresentanti dell'arte pura, il Rodin, il Riviere con le sue statuine deliziose, lo Charpentier e il Calmette con quelle mirabili placchette che nel cuoio, come nel bronzo, trovano un così caldo sentimento di vita, e con quelle incisioni a striature di rilievo che già vedemmo in Roma, nella prima esposizione internazionale del bianco e nero. Riappariscono quelle placchette applicate su mobili e su portafogli, ma non basta tutto ciò a darci la dimostrazione di un'arte decorativa rigogliosa e vitale, perchè nessuno ha mai dubitato che si possa incastonare una gemma meravigliosa in un brutto gioiello.

Interessanti, ad ogni modo, nella sezione francese, sono la mostra del Lalique, i vasi dei fratelli Dann di Nancy, non sempre nuovi nella forma, ma di un colorito vivacissimo e stupendamente intonato, e il paravento del De Feure, che supplisce al difetto dell'originalità con la gaiezza dei disegni e con l'esecuzione finissima e scrupolosa.

A nobilitare la mostra del Belgio, in cui costante apparisce l'aristocrazia delle predilezioni, basterebbe il grande salone dello Horta, di un effetto grandioso e solenne. Dal bianco scrittoio alla tappezzeria gialla, dal bel tappeto color ruggine alle vetrate in cui la fusione dei toni è ottenuta con la più grande semplicità di mezzi, dalla forma delle sedie alla caratteristica apertura delle porte e delle finestre, tutto lì è effetto del calcolo sapiente di una geniale intelligenza di artista. E chi dal salone passa nella stanza da pranzo dell' Hobè, sem-

Miss King: Disegno a penna. Scozia
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

plice ed elegante, chi dalla stanza da pranzo si fa ad ammirare i pannelli decorativi di Hermann Richir, in cui la precisione e la finezza del segno trovan degno riscontro nel sentimento del colore, i merletti della signorina Muller, le argenterie, i vasi, i gioielli del Wolfers, ha chiara la visione di quello che è l'organizzazione di tutte le forze dirette a raggiungere la bellezza, in un paese nel quale anche le insegne dei negozianti sono soggette alla tutela delle numerose *Società per l'arte pubblica.*

Nei suoi vasi il Wolfers associa alla suggestione del colorito, per lo più tenue e delicatissimo, la novità delle forme tratte dalla natura. Una volta è un magnifico airone che curva improvvisamente il lungo collo in modo da formare il manico di una anfora opalina, tal'altra è un pipistrello che spiega le sue ali spettrali attraverso un vaso che sembra fatto di membrane trasparenti; spesso sono prismi di lapislazzuli, rombi di ametiste, piramidi di malachite che scintillano in mezzo al vetro splendente; una profusione di ricchezza che, se

Schule für Kunstgewerberei. Scherrobeck: Tappeto. Sezione della Germania indipendente
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

non può emulare le strane e meravigliose iridiscenze dei vasi e dei piatti di Tiffany, trova il suo compenso in un più nobile e squisito sentimento del disegno.

Pur tuttavia, non a torto, i prodotti della Casa Tiffany di New York parvero quanto di più fine e di più bello si sia potuto finora ottenere dall'arte del vetro. A Giorgio da Gubbio essi hanno tolto il segreto degli splendori strani e meravigliosi; l'oro e l'azzurro si avvicendano sotto i cristalli limpidi e tersi, occhieggianti penne di pavone, ramificazioni di una flora vigorosa, riflessi perlacei, delicatissime sfumature di rosa e di verde, miti visioni di aurora e lampi improvvisi di luce rompono l'unità dei fondi ora opachi, or trasparenti. Quest'arte simpatica e geniale ha cercato tutte le applicazioni possibili, dal vaso al piatto, dal pannello decorativo alla lampada e all'orologio e ha trovato un largo svolgimento nei musaici a vetri colorati, di una vivacità di colore e di una fusione che non esito a dire veramente miracolose.

Vicino ai prodotti del Tiffany l'America ci ha voluto mostrare l'interno dell'abitazione di qualcuno di quei miliardari che riempiono il mondo delle loro stranezze e dei loro milioni, ma la ricchezza veramente regale dell'appartamento del signor Pierpont Morgan non compensa davvero la mancanza di carattere che è in quei mobili e in quelle stanze, e un indice assai più significante del sentimento decorativo degli artisti dell'America del Nord ci è fornito dai pannelli del Kunt, rappresentanti la *Fuga della Notte*, e da quei *Profeti* del Sargent che hanno trasformato la Biblioteca di Boston in un vero tempio dell'arte.

Assai limitata è la mostra della Norvegia, che un nuovo motivo di successo avrebbe potuto trovare in una esposizione di quei mobili in stile rustico, dipinti a vivaci colori, i quali hanno un carattere così spiccatamente paesano. E con i mobili rustici mancano le argenterie filigranate, vecchia tradizione norvegese che trae la sua origine e la sua indole orientale da una importazione russa; mancano gli smalti translucidi sopra l'argento e le grandi tappezzerie del Drontheim, ispirate dallo squisito senso decorativo di quel Munthe

Georges De Feure: Paravento. Francia
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

che nei quadri vuol rievocare apocalittiche visioni con una tecnica che trova riscontro solo nell'ingenuità e nella rozzezza medievale. Ma bastano al decoro della sezione norvegese le tappezzerie della signora Frida Hansen, che tanta fortuna ebbero allorchè nel 1900 apparvero per la prima volta a Parigi. Come il Munthe e come il Lerche, la Hansen ha dato all'opera sua un carattere di rievocazione dell'antichità e i suoi primi tappeti ricamati a mano tenevano presenti i modelli norvegesi del dodicesimo e del tredicesimo secolo, lavorati con una tecnica corrispondente a quella dei tessuti orientali di Karamania. Ora i nobili sforzi della signora Hansen non sono più isolati, ma informano tutta la produzione della

Casa Tiffany di New York: Musaico a vetri colorati. Stati Uniti d'America
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

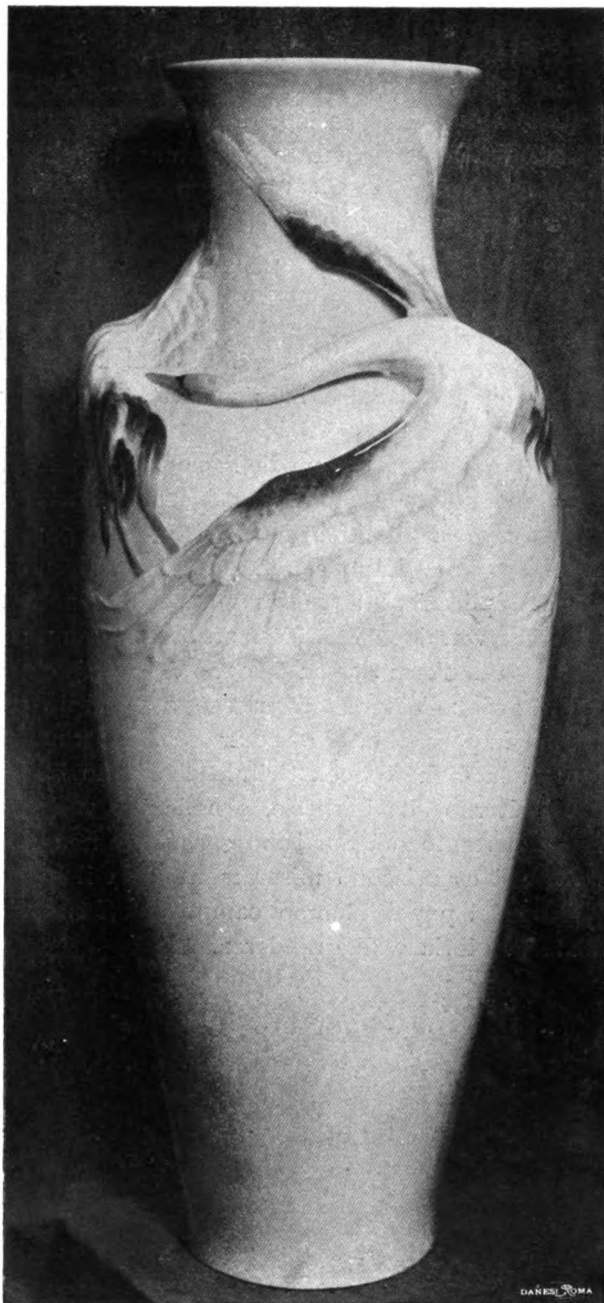
Norske Biledvasrein, società sorta in pochissimo tempo per iniziativa delle dame di Cristiania.

Pertanto, la breve ed eletta sezione norvegese non ci offre la produzione di un popolo nella sua piena effervescenza artistica, ma piuttosto la fisonomia di due o tre personalità superiori, e non ha perciò l'interesse della mostra della Svezia, la quale ci rivela una vita in cui la valentia individuale è espressione della coscienza artistica collettiva. Qui gli sforzi sembrano tutti diretti alla formazione di una nuova personalità nazionale, e all'opera di artisti, come il Wallander, il Wennerberg, il Roberg e l'Ericson fanno riscontro Scuole tecniche professionali e associazioni di capitali e d'iniziative della potenza dell'*Actie Santessonska*, dell'*Actiebolaget Nordiska Kompaniet* e dell'*Aktiebolaget Svensck Konstslögd*

Utstallning S. Giöbel. Onde la ricca esposizione, in cui la lieta effervescenza della nazione svedese si traduce in visioni di riposo e di tranquillità, può vantare i cuoi del Meukow, che non hanno nulla da invidiare a quelli ungheresi del Gottermayer, gli arazzi dell'Handarbetets Vaïmer, che non temono il confronto dei più belli delle sezioni dell'Inghilterra e della Scozia, porcellane emulatrici delle danesi, di cui sono superbi campioni i prodotti del Gustafsberg e il candido vaso del Rorstrand.

Rorstrand: Vaso in ceramica, Svezia
(Fotografia E. di Sambuy, Torino)

Una serenità luminosa, sempre uguale a sè stessa, una delicatezza di atteggiamenti e di sensazioni espressa semplicemente e schiettamente, uno spirito di osservazione pronto ed acuto, in cui l'umorismo spunta da un fondo di bonarietà, dànno all'arte decorativa danese il diritto di un posto ragguardevole vicino a quella pittura che cerca ogni suo effetto nella sincerità della rappresentazione e dall'intima vigoria del sentimento nazionale. E le porcellane della Reale fabbrica di Copenaghen attestano la virtù intellettuale e l'atteggiamento psicologico di un popolo che trae le sue ispirazioni dalla squisita e fine idealità del suo temperamento. Rivaleggiano quelle ceramiche con i prodotti olandesi della manifattura reale di Rozemburg, se non che qui è l'espressione di una fantasia più vivace e più ardita, la quale, mentre cerca nuove forme decorative, immaginando vasi fatti a guisa di uccelli, di ragni, di locuste, di fiori strani e stupendi, nelle tenui colorazioni di viola e di grigio, mette una delicatezza gentile.

Basterebbero quei tondi, quelle coppe, quelle anfore, quei vassoi, basterebbero le loro linee e le loro tinte a dimostrare quanto tesoro di estetici suggerimenti possa sempre fornire la natura e quali nuove risorse metta a disposizione dell'artista la chimica moderna; ma la sezione olandese si onora anche delle porcellane del Labuchere, di quelle del Delft, in cui prevalgono il bianco, il verde e l'oro, e, soprattutto, delle statuine del Mendes da Costa; si distinguono esse da ogni altra manifestazione dell'arte da salotto per l'indole plastica e cromatica, e per le impressioni che l'artista riesce a suscitare con una originalità, la quale trae i suoi motivi dalla vita. Ma questa vita il Mendes da Costa osserva nei suoi lati più caratteristici, con occhio di caricaturista, onde esagera gli atteggiamenti per dire di più e modella le sue vecchiette rugose, le sue donne del popolo dal seno cascante, le sue beghine pettegole e ciarliere con pochi tratti sommari ed espressivi.

Presso nessun altro paese d'Europa vi è stato certo negli ultimi venticinque anni un più febbrile sviluppo dell'attività artistica e industriale di quello che si è avuto in Germania. Da un lato, esso ha fatto capo alle più recenti esposizioni di Monaco, di Dresda e di Berlino e a quelle due società di *Secessionisti* nelle quali è pur già palese il dualismo fra coloro che si sforzano sopra tutto di rinnovare la tradizione germanica, come lo Stuck, il Von Hofmann e il Corinth, e quelli che mostrano di accogliere influenze straniere, sia quella degli impressionisti francesi, come il Lichermann, sia quella dei paesisti di Glascow, come il Dill; dall'altro lato il rigoglioso risorgimento del popolo germanico si è manifestato in quelle larghe federazioni del lavoro, in quelle potentissime associazioni di capitali che all'industria tedesca vanno lentamente preparando il primo posto su tutti i mercati.

Il movimento dei *Secessionisti* di Monaco e di Berlino si rispecchia a Torino nella sezione della Germania indipendente, ma qui non si può ricercare il predominio di due o tre tendenze.

Nel più largo campo dell'arte industriale tutte le aspirazioni possono affermarsi e dànno ai due gruppi tedeschi una così straordinaria varietà di espressione che basterebbe da sola ad attestare la vitalità artistica di tutto un popolo. Poichè, se alla sezione propriamente detta della Germania fanno capo il Meden con i suoi bellissimi vasi e con le simpatiche e sempre nuove applicazioni dello smalto, se il Lennhoff di Berlino ci offre notevoli campioni dell'arte del vetraio e il Brukmann di Heilbronn con la sua fontana di argento, bronzo e avorio, modellata dall'Amberg su disegno del Rieth e simbolizzante la musica tedesca, più che un'alta manifestazione di genialità riesce a darci la prova di una straordinaria virtuosità nell'esecuzione impeccabile, alla mostra della Germania indipendente ci riconducono le bellissime stoffe della Scherrobeck Schule che tutto l'effetto cercano in una ingenuità di primitivi, che non è ritorno alla barbarie, e nelle più varie combinazioni del colore.

È pertanto nel dualismo germanico non un accademico dibattito in cui le energie della nazione si esauriscono miseramente, ma il segreto di una emulazione feconda, per cui tutte le forze del popolo hanno campo di affermarsi e di mirare, per vie diverse, ad un unico ideale di gloria e di grandezza.

ARDUINO COLASANTI.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

6.

Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie guide nazionali e cittadine, illustrazioni di luoghi.

ANTONIO FILANGIERI DI CANDIDA. *La Galleria nazionale di Napoli.* (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane.* Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Vol. V). Roma, 1902.

L'A., che si è reso già benemerito della Galleria napoletana, con l'opera sua e con la pubblicazione del catalogo dell'importantissima collezione di placchette che è vanto di quel museo, pubblica qui documenti e ricerche intorno alla Pinacoteca napoletana, che se non formano ancora, come egli avverte nelle prime righe del suo lavoro, un'illustrazione di essa, costituiscono per certo il materiale più ricco e prezioso che si potesse desiderare per quella illustrazione. E non molte gallerie europee saranno in grado di seguire così esattamente, così minutamente le vicende delle loro raccolte di quadri come la Galleria napoletana.

Infatti il F. pubblica anzitutto numerosi inventari del fondo farnesiano che fu il nucleo intorno al quale si andò a poco a poco formando la grande Pinacoteca napoletana, e narrate le vicende di questa prima galleria che fu accolta nel palazzo di Capodimonte, parla della costituzione di una seconda galleria reale, quella di Francavilla, nella quale trovarono ricetto tutte le opere che si potè ricuperare dopo il saccheggio dei francesi nel 1799 e parecchie altre acquistate dal re dal 1802 e 1803. Viene poi a parlare della terza grande galleria, quella del palazzo degli *Studi* dove risiede ora il Museo nazionale, che incominciò a formarsi con i quadri delle due altre gallerie che non erano stati trasportati a Palermo, si accrebbe poi delle opere conservate nelle chiese dei monasteri soppressi, e accolse, dopo il ritorno di Ferdinando a Napoli nel 1815, tutti quelli in Sicilia tra il 1798 e il 1806. Nel 1819 il riordinamento di questa grande galleria era compiuto e ricominciarono allora gli acquisti che continuarono ininterrottamente fino al 1861; di tutti questi successivi accrescimenti dà conto minutamente il F., offrendoci, con la scorta delle carte dell'archivio dell'istituto, la cronistoria di questo per un periodo di 40 anni fino al giorno in cui si arricchiva per il testamento del marchese del Vasto dei 7 famosi arazzi, rappresentanti la battaglia di Pavia, che sono tra gli acquisti più cospicui degli ultimi tempi.

Alcune bellissime riproduzioni fotocalcografiche di capolavori della Galleria e fac-simili di segnature di numerose opere conferiscono maggiore importanza a questa monografia del F. che, quasi alla vigilia della riapertura al pubblico delle nuove sale riordinate, è venuta opportnnamente a farci conoscere della grande pinacoteca napoletana la composizione e la storia.

ett. m.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

Gazette des beaux-arts. Settembre 1902. Pagina 177.

LÉON DOREZ: *Un manoscritto prezioso per la storia delle opere di Leonardo da Vinci.* — La Biblioteca Nazionale di Parigi ha acquistato da non molto tempo un piccolo manoscritto della fine del secolo decimoquinto, composto di testo e di disegni aggiunti in margine.

Il testo contiene due trattati di matematica di cui uno è del milanese Giovanni Marliano, che fu medico di Giangaleazzo Visconti e morì nel 1483.

I nomi di possessori del manoscritto ci provano che, opera di un milanese, continuò a restare a Milano sino alla metà del secolo XVIII.

I disegni dei margini possono dividersi in tre classi. Quelli da quadri di Leonardo, più un ritratto del

maestro, quelli che paiono copiati dal codice atlantico ed una serie di quattro busti virili.

L'A. crede che i disegni siano posteriori al trattato del Marliano, non anteriori al 1530. Egli ritiene che possano essere stati tracciati da chi aveva sotto gli occhi i disegni originali ed i cartoni di Leonardo ed accenna ad un interessantissimo particolare, al disegno che riproduce la Madonna col Donatore in Sant'Onofrio di Roma, ora assegnata al Boltraffio e che il disegnatore evidentemente dava, come per lunghissimo tempo si è fatto, a Leonardo da Vinci. Ciò però non prova in alcun modo che la Madonna di Sant'Onofrio sia d'altri che del Boltraffio.

— Pag. 209.

GASTON MIGEON: *L'esposizione d'arte religiosa a Düsseldorf.* — Poichè nell'esposizione figuravano oggetti quasi tutti d'arte medievale tedesca, l'articolo nulla contiene che si riferisca ad arte italiana, sono interessanti le riproduzioni di alcune di quelle però stoffe orientali che servirono così spesso di modello ai nostri artisti nel comporre ornati.

— Pag. 239.

HEINDRICH MODERN: *Le pitture del Tiepolo alla villa Girola.* — L'A. si ferma a discorrere di tre composizioni, riproducenti l'acqua, l'aria ed il fuoco. Egli stabilisce che non possono essere stati dipinti che dopo gli affreschi della villa di Valmarana, eseguiti, secondo il Molmenti, nel 1737.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Volume XXV, fascicolo IV. Pag. 240.

ROBERT BRUCK: *Il trattato di maestro Antonio da Pisa sulla pittura dei vetri.* — Il trattato è stato pubblicato nel 1882 dal Padre Giuseppe Fratini nella sua storia della basilica e del convento di San Francesco in Assisi, secondo un manoscritto conservato in quell'archivio. Il Thode nel suo *Franz von Assisi* già ne parla e dice che Antonio da Pisa, scrittore del trattato, deve essere quello stesso che nel 1395 poneva il suo nome sulla magnifica finestra al di sopra della seconda porta meridionale del duomo di Firenze.

Il trattato non dipende in alcun modo dalla *Schedula diversarum artium* scritta dal monaco Teofilo nell'XI secolo.

Antonio da Pisa dà minute regole per i vari colori che devono usarsi a seconda degli oggetti che si rappresentano e delle loro parti. In alcuni punti si trovano interessanti questioni della simbolica dei colori.

L'A. dà in appendice una traduzione tedesca del trattato.

— Pag. 271.

EMIL JACOBSEN: *Pitture italiane nel Louvre.* (Seguito).

— Fascicolo V. Pag. 331.

WILHELM SUIDA: *Nuovi studi per la storia della pittura lombarda durante il secolo decimoquinto.* — In questo articolo l'A. discorre ampiamente del bel libro di Francesco Malaguzzi Valeri sui pittori lombardi del Quattrocento. Qua e là l'A. aggiunge qualcosa alle notizie del Malaguzzi, specialmente per ciò che riguarda il Butinone e lo Zenale.

Egli ha però certamente torto quando, contrariamente a ciò che scrive il Malaguzzi, vuole attribuire allo Zenale anche la parte inferiore delle storie di Sant'Ambrogio nella cappella Griffi. Questa parte inferiore, come dice giustamente il Malaguzzi, è del Butinone.

— Pag. 348.

CHARLES LOESER: *Intorno ad alcuni disegni italiani del Gabinetto delle stampe di Berlino.* — L'articolo non si può riassumere perchè fatto in forma di catalogo e solo noterò che fra le attribuzioni più importanti discusse sono i nomi di Vittore Pisano, Antonio Pollajuolo, Filippino Lippi, Perugino, Ercole Roberti, Lorenzo Costa, Correggio, Tiziano, Antonello e Raffaello.

Zeitschrift für bildende Kunst. Ottobre 1902. Pag. 17.

RICHARD DELBRÜCK: *Un ritratto di Federico II di Hohenstaufen.* — L'A. parla qui del celebre busto eretto sulla vetta della facciata del duomo di Acerenza in Basilicata. Egli afferma che il busto non sia un ritratto di Giuliano l'Apostata come fu detto, ma di Federico II di Svevia. Egli paragona il busto di Acerenza con il busto cosidetto di Pier delle Vigne nel museo campano di Capua e cogli Augustali dell'imperatore.

— Novembre 1902. Pag. 45.

SIGURD MÜLLER: *Un quadro di Karel Fabritius a Roma.* — L'A. paragona il quadro n. 401 della Galleria Nazionale d'arte antica di Roma, rappresentante un lanzo, con un quadro, pure di soldato, della Galleria di Schwerin, opera del Fabritius. Ora l'A. non ha alcuna ragione nello stabilire questo paragone, perchè i due quadri sono diversi per luce e colore. Il quadro della Galleria Nazionale di Roma non è del Fabritius, ma di Pietro de Hooch, al quale è stato attribuito da Hofsteede de Groot, dal Bode e da Adolfo Venturi.

Revue de l'art chrétien. Settembre 1902. Pagina 374.

GERSPACH: *Le arti di Firenze.* — L'A. continua nella sua accurata rassegna delle varie Arti di Firenze, considerando specialmente le opere di pittura e scul-

tura che con esse hanno relazione. Egli dà anche esempi di statuti di compagnie e cerca così di dare un quadro completo di queste celebri associazioni degli artigiani fiorentini.

Federico Hermanin.

Archivio Trentino. Anno XVII. 1902. Fascicolo I.

Guido Suster: *Di Antonio da Trento e dei suoi chiaroscuri.* — Di questo maestro, seguace e meglio emulo di Ugo da Carpi, il famoso inventore delle stampe comunemente chiamate a due colori, scarsissime sono le notizie biografiche.

Per molti anni e da numerosi autori, compreso il Bartsch, andò confuso con Antonio Fantuzzi da Bologna, fino con Antonio Cavalli e sebbene il Kollof abbia da tempo chiarito l'equivoco, dimostrando la individualità di Antonio da Trento, indipendente dalla personalità di altri incisori di opere del Parmigianino, i vecchi errori continuano a circolare e tornarono ad apparire anche pochi mesi fa in alcune rassegne della sesta esposizione del gabinetto delle stampe pubblicate nell'*Emporium* e nella *Rivista d'Italia.*

Ora il S. mira nel suo diligente studio a mettere di nuovo le cose a posto e a illuminare per quanto gli è possibile la figura di questo artista di cui la vita resta ancora per noi un mistero.

Raccolte le poche notizie di lui giunte fino a noi, distinta nettamente, con la scorta del Kollof, la persona di Antonio da quella del Fantuzzi (con la quale del resto, non avrebbe dovuto confondersi per differenze evidentissime di stile) viene a dirci dell'opera dell' artista e si ferma a descrivere una per una le stampe certamente autentiche e quelle che sembra possano essere, con fondate ragioni, attribuite al maestro trentino.

Emporium. Aprile 1902. Pag. 245.

Vittorio Pica: *Jean-François Raffaelli* (con 25 illustrazioni).

— Pag. 261.

C. Ricci pubblica ottime riproduzioni dei ventisei musaici di Sant'Apollinare nuovo raffiguranti scene della vita di Gesù, intrattenendosi a illustrarli partitamente.

— Pag. 306.

E. Gussalli: *Una villa lombarda del settecento.* — È la villa di Cernusco del conte Visconti di Saliceto, edificata nel 1719 da Giacinto Alari, primo dei conti di Tribiano, su disegni di Giovanni Ruggieri, architetto romano.

L'A. enumera le opere d'arte contenute nel palazzo, riproduce da stampe del tempo la villa e ne mostra con parecchie fotografie lo stato attuale.

— Maggio 1902. Pag. 325.

Enrico Thovez: *Davide Calandra* (con 26 illustrazioni).

— Pag. 345.

A. Jahn Rusconi illustra le opere principali del Museo e della Galleria Borghese.

— Pag. 397.

Gerspach pubblica la riproduzione di un frammento di affresco del Luini conservato nella villa Vedani a Lugano e fa rilevare l'errore di Pierre Gauthiez il quale, descrivendo l'affresco nella *Gazette des beaux-arts,* scambiò la figura di San Giovanni alla sinistra del Crocifisso per quella di Santa Veronica.

(E. Jacobsen faceva notare alcuni mesi fa ne *L'Arte,* (pag. 159) che il Gauthiez aveva preso anche la figura della Madonna, a destra, per quella di una Santa).

— Pag. 400.

L. Correra riproduce il busto della cattedrale di Acerenza, nel quale il Lenormant riconobbe l'effigie di Giuliano l'Apostata mentre la tradizione popolare vi ravvisa San Canio, vescovo di Giuliana, patrono del paese. (Non sarebbe invece un busto del tempo di Federigo II?. Recentemente anche R. Delbrück palesò quest'opinione in un articolo della *Zeitschrift für bildende Kunst).*

— Giugno 1902. Pag. 405.

R. Pantini: *Vincenzo Cabianca* (con 32 illustrazioni).

— Pag. 424.

Primo Levi illustra l'opera del Boni al Foro Romano e le fortunate scoperte di questi ultimi quattro anni, accompagnando il suo scritto con numerose nitide riproduzioni di parti del Foro e di monumenti ritrovati.

— Pag. 472.

Iacopo Gelli: *Una spada di Emanuele Filiberto.* — Questa spada che si conserva nell'Armeria reale di Torino reca l'elsa e il pomo di ferro finemente cesellato ed è opera forse di Antonio Piccinino che i documenti mostrano aver lavorato per il duca Emanuele Filiberto.

— Pag. 479.

A. Jahn Rusconi riproduce e illustra brevemente la tela della Galleria Doria, raffigurante un pastore, sulla quale recentemente è stata scoperta la firma di Rembrandt e la data 1649.

— Luglio 1902. Pag. 3.

U. Bernasconi: *Eugenio Carrière* (con 16 illustrazioni).

— Pag. 23.

Vittorio Pica rende conto della interessantissima esposizione di Bianco e Nero tenutasi in Roma nella primavera scorsa e riproduce parecchi dei lavori esposti.

— Agosto 1902. Pag. 91.

C. Boggi: *Artisti contemporanei: Giuseppe Grandi* (con 20 illustrazioni).

— Pag. 109.

Un altro articolo postumo del povero Fraschetti. Il compianto nostro amico, che con tanto amore ed acume aveva studiato la scultura romana del Rinascimento e ne avrebbe fatto oggetto di un volume da star senza dubbio a pari del *Bernini,* prendeva in esame in questo lavoretto le rappresentazioni allegoriche nei monumenti romani del Quattrocento e del Cinquecento. Vi studiava il primo apparire delle *Virtù* sulla tomba del cardinale Antonio di Portogallo in San Giovanni in Laterano e lo svolgersi di queste figurazioni nel sepolcro del cardinale Agnensi nel chiostro di Santa Maria sopra Minerva, in quelli di Pio II e Pio III in Sant'Andrea della Valle, attraverso le creazioni del Pollaiuolo in San Pietro, i monumenti sansoviniani di Santa Maria del Popolo, ecc.; per venire a mostrare come l'arte esuberante del Bernini facesse subire loro l'ultima trasformazione, e, pur creando opera di sovrana bellezza, togliesse loro ogni profumo e l'antica poesia.

Degna di nota la dimostrazione evidentissima fatta dal Fraschetti, che il monumento del cardinale Antonio di Portogallo nella Basilica lateranense fu scolpito dallo stesso artista che eseguì l'altro di Eugenio IV in San Salvatore in Lauro: Isaia da Pisa.

— Pag. 144.

Si pubblicano alcune notizie sul Campanile di San Marco e la Loggetta del Sansovino, con numerose riproduzioni dei due monumenti, in maggior parte tratte da pitture e da stampe antiche.

— Settembre 1902. Pag. 171.

Vittorio Pica: *Artisti contemporanei: Fernand Khnopff* (con 24 illustrazioni).

— Pag. 189.

Pompeo Molmenti: *I palazzi e le vesti nella decadenza veneta.* — È un interessante capitolo, corredato di parecchie fotografie, della III parte dell'opera del Molmenti: *La storia di Venezia nella vita privata,* di prossima pubblicazione.

— Pag. 223.

B. Chiara riassume la storia del Castello di Novara, di cui si minaccia la demolizione, e mostra con parecchie riproduzioni lo stato antico e odierno del vetusto monumento.

Napoli Nobilissima. Vol. XI, fasc. VII, luglio 1902. Pag. 97.

V. Spinazzola comincia in questo fascicolo e continua nei seguenti (VIII, pag. 116; IX, pag. 133) a tessere la storia della Certosa e della chiesa di San Martino dall'epoca in cui ebbe principio la loro costruzione (1325) per opera di Tino da Camaino senese, e Francesco De Vito e Mazzeo di Malotto napoletani, fino ai nostri giorni, dando conto delle vicende che quegli edifizi subirono in diverse età e dei ritrovamenti fatti delle parti antiche di essi. L'A. viene quindi a parlare in fine delle opere d'arte che i secoli hanno lasciato nella chiesa che è oggi, per usare le sue parole, il più bel Museo d'arte del Seicento italiano che esista nel mondo, e si ferma particolarmente a illustrare le pitture di che il Lanfranco, il Cavalier d'Arpino, Guido Reni, Caravaggio, Maratta e Ribera adornarono il monumento.

— Pag. 103.

G. Cosenza continua, in questo e nei fascicoli seguenti, la sua monografia sul pittore napoletano Giuseppe Borrito, e riproduce di lui l'*Ambasciata di Turchia* e l'*Ambasciata di Tripoli.*

— Pag. 109.

M. Schipa pubblica alcune notizie d'archivio, relative all'addobbo, all'ingrandimento e alle decorazioni della Reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone.

— Pag. 111.

A. Maresca di Serracapriola continua a illustrare battenti di porte napoletane del Settecento.

— Fasc. VIII, agosto 1902. Pag. 12.

A. Maresca di Serracapriola pubblica qui l'ultimo capitolo del suo studio su battenti e decorazioni marmoree di porte napoletane, accennando in quest'ultima parte ai più importanti battenti eseguiti nel secolo xix.

— Fasc. IX, settembre 1902. Pag. 129.

A. Miola scrive delle condizioni dei monumenti napoletani e della necessità di concretare un progetto generale che si riferisca alla sistemazione dei monumenti cittadini, al loro isolamento, ai restauri di cui abbisognano. Insiste sul modo come tali restauri debbono essere curati, ben diverso da quello seguito finora.

— Pag. 139.

E. Bernich pubblica alcune brevi note storiche intorno alla basilica di San Nicola di Bari e illustra una delle porte che immetteva nei cortili della chiesa: porta che reca due stemmi angioini e uno degli Orsini.

— Pag. 141.

Don Ferrante estrae dal *Cronicamerone* del Bulifon notizie relative a Giacomo del Po (1706), Cosimo Fanzago (1678), Dionisio Lazzari (1674), Giovan Domenico Vinaccia (1691), Lorenzo Vaccaro (1706).

Rassegna bibliografica dell'arte italiana. Ascoli Piceno, 1902. N. 3-6. Pag. 42.

G. Vanzolini pubblica il discorso intorno ai sonetti di Raffaello, pronunziato a Urbino nell'annuale commemorazione del maestro.

— Pag. 55.

ATTILIO FRASCHETTI. — Ampia, favorevole recensione del volume di I. B. Supino su Filippo Lippi (Firenze, Alinari, 1902).

— Pag. 62.

G. Abbruzzetti incomincia a illustrare in questo fascicolo alcuni quadri del Lotto, o a lui attribuiti, e conservati a Jesi: la *Deposizione*, firmata e datata MDXII; una *Santa Lucia* con le tre tavolette della predella, e un'*Annunciazione* della pinacoteca cittadina.

— Pag. 71.

E. Calzini pubblica alcuni passi della cronaca di Andrea Bernardi, detto *Novacula*, edita dalla R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna a cura di G. Mazzatinti. Tali brani si riferiscono a opere d'arte di Romagna o di Bologna.

— Pag. 79.

Recensioni e bibliografia.

Rassegna d'arte. Anno II, N. 8. Milano, Agosto 1902. Pag. 113.

Un articolo della Direzione sul crollo del campanile di San Marco e sulle cause della rovina. S'invoca la ricostruzione del campanile dove era e come era.

— Pag. 122.

Carlo Malagola fa la storia dei guasti subiti in diverse epoche dal campanile di Venezia e dei lavori con i quali ad essi si portò riparo.

— Pag. 125.

C. Ricci scagiona il direttore della Galleria di Venezia dagli appunti mossigli recentemente a proposito del restauro della *Madonna degli Alberelli*.

— N. 9. Settembre 1902. Pag. 129.

Il signor T. Dal Pozzo, che ha diretto i lavori di restauro della cappella di San Savino nel duomo di Faenza, cappella nella quale si conserva il sepolcro del Santo, scolpito da Benedetto da Maiano, dimostra che prima del secolo XVII — quando il monumento fu trasportato da una cappella in un'altra e ricostruito — i bassorilievi con le storie non dovevano trovarsi tutti riuniti, ma divisi dai pilastri e dalle candeliere che ora si trovano ai lati.

— Pag. 132.

L. Beltrami pubblica alcune notizie intorno ai frammenti del sepolcro di Gastone di Foix, conservati nella villa dei conti Sormani a Castellazzo. Ricorda che le diverse sculture del celeberrimo monumento, opera del Bambaja, andarono disperse fino dal secolo XVII e che i frammenti si trovano oggi a Milano nel Museo del Castello e nell'Ambrosiana, a Torino nel Museo, a Londra nel South Kensington, ecc.

— Pag. 134.

CORRADO RICCI: *Giovanni Francesco da Rimini*. — L'A. pubblica le riproduzioni di due quadri che egli ha potuto rintracciare di questo artista di cui gli scrittori ci hanno tramandato appena un ricordo. Sono due Madonne col bambino; una firmata e datata 1459 si trova in San Domenico a Bologna, l'altra, anch'essa firmata e con la data 1461, si conserva presso il cavaliere Achille Cantoni a Milano. Il dott. Ricci esclude che il pittore abbia compiuto la sua educazione artistica a Rimini e ritiene ch'egli si ispirasse alle opere dei pittori umbri: di Benedetto Bonfigli e di Fiorenzo di Lorenzo.

— Pag. 136.

F. Setti richiama l'attenzione sulle condizioni statiche della Basilica Palladiana di Vicenza.

— Pag. 138.

A. Balletti riproduce tre miniature di un frammento di codice miniato della Divina Commedia. Il frammento è conservato nell'Archivio di Reggio Emilia e l'A. lo ritiene della seconda metà del Trecento.

— Pag. 139.

F. Malaguzzi Valeri pubblica alcune notizie d'archivio intorno ad artisti cremonesi e ad altri che pur non essendo tali lavorarono in quella città nel secolo XV.

— Pag. 141.

A. Piceller offre la riproduzione di alcune mattonelle invetriate di Deruta, frammenti di un pavimento scoperto nella chiesa di San Francesco a Deruta.

— N. 10. Ottobre 1902. Pag. 145.

G. Le Brun scrive dell'esposizione dei primitivi fiamminghi tenuta a Bruges nella scorsa estate.

— Pag. 147.

L. Beltrami: *Ancora il ciborio e l'altare d'oro nella Basilica di Sant'Ambrogio in Milano.* — (Vedi appresso).

— Pag. 153.

G. Cantalamessa discorre brevemente della Loggetta di Venezia e pubblica un dettaglio del quadro di Bonifazio, *L'adultera dinanzi a Cristo*, in cui si vede una parte di quell'edificio sansoviniano.

— Pag. 158.

Riassunto del libro di F. Malaguzzi Valeri su i *Pittori lombardi del Quattrocento.* (Milano, 1902).

Rivista d'artiglieria e genio. Anno 1902, vol. I.

M. Borgatti pubblica un'appendice al suo lavoro intorno a Castel Sant'Angelo edito anni fa nella stessa rivista. In questo breve scritto l'A. dà conto di quanto è stato scoperto di notevole nei recenti lavori di scavo e di restauro.

Rivista moderna politica e letteraria. Anno VI. 15 aprile 1902. Pag. 95.

M. Borgatti scrive dei restauri a Castel Sant'Ant'Angelo e ricordato brevemente le variazioni subite nel corso dei secoli dal venerando monumento, accenna ai criteri che si debbono seguire perchè i restauri lo riconducono per quanto è possibile allo stato in cui era nel Cinquecento è perchè essi riescono completi e fedeli.

— 15 luglio 1902. Pag. 56.

G. Natali: *I pittori marchigiani anteriori a Raffaello.* — L'A. ricorda brevemente i più noti fra i pittori marchigiani del quattrocento, da Gentile da Fabriano a Timoteo Viti, e Girolamo Genga, per concludere come il contributo dei pittori marchigiani a quella che è chiamata comunemente scuola umbra sia tale da doversi dare a questa più giustamente il nome di scuola umbro-marchigiana.

Ettore Modigliani.

* * *

LUCA BELTRAMI

ha scritto intorno al **Ciborio e l'altare d'oro di Sant'Ambrogio in Milano,** scagliandosi contro il sottoscritto che non pensa a suo modo, con quell'asprezza che gli è abituale verso tutti coloro che non s'inchinano alla sua magna autorità. Ciò è tanto bene conosciuto da tutti per le molte polemiche già da lui sostenute con acrimonia, che questa nuova non avrà prodotto effetto di sorta a chiunque sia uso di udire quella sua voce concitata, come campana che sempre suona a stormo, e non desta più neppure un cane da pagliaio.

Questa volta però Luca Beltrami per la smania di danneggiare l'opera mia, ch'egli pure in altri tempi ha conosciuto e apprezzato, è venuto meno al rispetto che deve a sè stesso, usando modi propri di chi fa uso dei denti e non della parola. Non lice a lui di scrivere frasi dove manca il senso comune, in onta non a me, com'egli ha creduto di fare, ma bensì in onta agli studî e alla verità.

Ho parlato, nel mio II volume de la storia de l'arte italiana, sull'altare d'oro di Sant'Ambrogio, considerandolo il capolavoro dell'oreficeria carolingia, il maggior saggio della civiltà fiorente ne' cenobi della Francia e delle forme d'arte determinatesi a Corbie, trapassate dalle Alpi insieme con le forme calligrafiche di Tours e coi codici della badia di Fulda. Ora questo giudizio, scrive il Beltrami, « meglio non potrebbe rispecchiare la indigestione archeologica, cui si può arrivare parlando d'arte, come un odierno commesso viaggiatore parla di articoli di moda e di dogana ». Assicuro il benigno lettore che il Beltrami ha scritto testualmente così! Gli è inutile quindi, secondo lui, di studiare, di notare per via di confronti le relazioni tra l'arte carolingia (specialmente quella di Corbie) e quella conforme dell'altare d'oro. Non si devono fare indigestioni archeologiche, e conviene stare come il Beltrami a stomaco vuoto. Se si fanno ricerche, confronti, come la scienza vuole, perchè si giunga a sollevare qualche lembo del velo sotto cui s'asconde tutta l'arte medioevale, il Beltrami guarderà gli studiosi dall'alto in basso come miserabili commessi viaggiatori. Ma si consolino essi al pari di me, pensando che alla fin fine non sarà poca cosa giungere a parlar d'arte, di stile, di forma, come un buon commesso viaggiatore parla di articoli di moda e di dogana. Sarà questione di sopportare un gergo volgaruccio, di lasciare che l'arte sia chiamata un articolo di moda soggetto a tariffe doganali: cosa che del resto non importa gran fatto, perchè ciascuno trae dal proprio vocabolario le parole che ci trova.

Luca Beltrami, che s'impunta a leggere le parole « arte carolingia, Corbie, Tours, Fulda », come don Ab-

bondio innanzi al nome di Carneade, poteva leggere qualche pagina di più del mio volume, e ci avrebbe trovato le spiegazioni, gli elementi positivi di raffronto, che invoca prima, e biasima poi quando li trova, specialmente se non rispondono al bisogno suo. Notai la simiglianza evidentissima del ciborio di Civate del XII secolo con quello di Sant'Ambrogio: il commesso viaggiatore ha notato che l'articolo di moda è simile! Questo non è un argomento, scrive il Beltrami, per spostare di entrambi l'epoca al secolo XII. E cioè il Beltrami non ammette che il ciborio di Civate sia del secolo XII, e quindi che, ritenendolo di quest'età a cui gli studiosi lo ascrivono per cento ragioni tecniche, iconografiche e stilistiche, si faccia uno spostamento. Lo si fa davvero, ma solo sulla scacchiera dove il Beltrami pianta le sue torri; e gli si dà scacco matto. Notai ancora che a Civate nel secolo XII, quando si eseguiva il ciborio simile a quello di Sant'Ambrogio, dominavano i padri Benedettini, così come dominavano nella basilica madre. Inesattezze, grida il Beltrami, incongruenze, perchè è noto come i Benedettini già si trovavano nella basilica sulla fine del secolo VIII. Volendo ragionare, al modo di Beltrami, anzi ragionando meglio, si potrebbe rispondere: inesattezze, incongruenze, perchè i Benedettini vi si trovavano pure alla fine del secolo XII, nell'età in cui l'arte ebbe forme particolari, proprio secondo le corporazioni monastiche che l'accolsero, e dai Benedettini quelle forme che si riscontrano a Civate e a Sant'Ambrogio!

I raffronti artistici, lo studio generale del movimento dell'arte, l'analisi delle forme dei monumenti, del loro carattere e del loro stile, la classificazione delle opere d'arte d'ogni periodo e d'ogni scuola, ecc., sono tutte cose a cui Luca Beltrami, almeno questa volta, vuole rimanere estraneo. Sappiasi che un tempo il Beltrami mi parlò di un libro del Cattaneo; e io gli feci osservare come questi avesse tenuto in conto troppo speciale le sculture decorative di plutei, di transenne, ecc., mentre, per lo studio dell'arte dal VI secolo al mille, si rendeva necessario di trattare di musaici, di miniature, di oreficerie, di avori, ecc. Per la fretta di scrivere, il Beltrami ha ripetuto contro di me l'osservazione che feci con lui a riguardo del Cattaneo, e soggiunge che nel libro mio l'errore del Cattaneo assume proporzioni allarmanti. Lascio giudicare al lettore come sia giusto il mio avversario, poi che io ho trattato di tutta l'arte dal secolo VI al Mille, persuaso che non si possa conoscere l'arte d'un tempo, senza seguirne tutte le manifestazioni in qualunque forma e in qualunque materia. Ho raccolto religiosamente tutti i resti dal secolo VI al Mille sì d'architettura, come di scultura, di pittura e delle arti cosidette minori, e, per rischiararli a dovere, ho studiato tutte le arti dell'Occidente, che similmente procedettero, prima della formazione dello stile nazionale nell'età romanica. Ebbene per il Beltrami io ho guardato meno ampiamente del Cattaneo, e quindi appena appena alcuna parte decorativa, e se la storia dell'arte avesse a continuare per la via da me battuta si tramuterebbe presto in un manuale di chincaglieria archeologica. Per il Beltrami sono chincaglierie i musaici che ho studiato, le rovine architettoniche che ho segnalato, le grandi sculture bizantine che ho additato per primo, le solenni pitture di Santa Maria Antiqua e di San Saba che ho descritto, anche l'altare d'oro del mio bel Sant'Ambrogio. Ebbene, stando così le cose, prima ci siamo rassegnati a fare il commesso viaggiatore; e ora ci rassegnamo a fare il chincagliere-archeologo. Ma per il Beltrami io son reo d'aver taciuto del suo Sant'Ambrogio, fuor del quale tutto è chincaglieria. Eppure da un accenno da lui letto nel mio libro e dal frontispizio del libro stesso deve essersi accorto che il terzo volume, intorno al quale lavoro a tutt'uomo, tratterà dell'arte romanica, nella quale comprendo Sant'Ambrogio. Di tutto ciò bene si è accorto il Beltrami, che nonostante avrebbe voluto che ne avessi trattato prima del tempo, che avessi citato lui innanzi tempo, e citato il Landriani e gli altri. Non abbia tanta fretta, chè citerò lui e gli altri con ogni scrupolo, e gli darò modo di sfogarsi a ragione se non citerò i suoi cento opuscoli, sin quello per le nozze Gussalli-Cavenaghi, nel quale il Beltrami invaso dall'ira è giunto a turbare le ore sacre ad Imeneo, per trattenere gli sposi sulla questione del ciborio di Sant'Ambrogio e del mio secondo volume. Aspetti, aspetti, che gli darò torto, senza speranza mai ch'egli ripeta, come ha fatto ora, alla fine dell'articolo suo, con voce ammansata, le parole di Carlo Brambilla: « se studi più esatti condurranno ad altre e diverse conchiusioni, io accetterò queste con rispetto, rallegrandomi di averne aperto l'adito ». Belle parole d'un uomo superiore e mite, che il Beltrami farebbe bene a imprimersi sempre più nella mente! Ripeta spesso quelle sante parole, ne faccia la sua orazione quotidiana, ne formi il suo rosario; e sarà salvo dagli errori, dalle intempestive inquietudini, dai travasi di bile e dalla ferocia.

* * *

Eccomi alla questione, dalla quale s'intitola l'articolo violento del mio contradditore, cioè all'altare d'oro e al ciborio della basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Che l'altare d'oro sia stato ammesso da noi come opera del secolo IX gli sembra naturalissima cosa, nonostante che in questi ultimi anni uomini degni d'ogni riguardo, come il Kondakoff, si sieno schierati dalla parte contraria alla nostra opinione. Non c'è merito per Luca Beltrami neppure a stare dalla parte sua; e quando si indica un riscontro nuovo, quello relativo all'arte della scuola di Corbie, per dimostrare che l'altare è del secolo IX, egli s'inquieta, perchè Corbie è nome straniero. È inutile di conside-

rare la gran parte che Milano ebbe nel movimento carolingio in Italia: sono cose esotiche per lui! Dopo questa frase sfuggitagli inconsideratamente, Luca Beltrami parla del ciborio di Sant'Ambrogio, e accusa subito di inesattezze, di incongruenze, d'avere in breve giro di frasi accumulato, più che non fosse possibile, i maggiori errori. Prego il lettore a leggere le frasi incriminate e a vedere dove sia il gran cumulo di cui si parla. Ho detto e ripetuto: cadde la cupola alla fine del secolo XII, il ciborio antico ne andò a pezzi, l'altare d'oro dovette soffrire qualche guasto, l'altare d'oro fu riconsacrato nel 1196 dall'arcivescovo Oberto da Terzago. Queste frasi dipendono tutte da un fatto che il Beltrami nega addirittura, cioè la caduta della cupola verso il 1196. Ad ammettere invece la caduta della cupola stessa concorrono diverse notizie: primo i processi tra i monaci Benedettini e i canonici di Sant'Ambrogio pubblicati dal Puricelli (Monumenti ambrosiani, n. 629), dai quali si ritrae che nel 1196 cadde la cupola. Il Beltrami riporta, senza citare il diligentissimo Puricelli, alcuni tratti delle testimonianze di testi interrogati, quando si trattò di rimovere i sedili del coro per potere iniziare le opere di restauro; e riporta pure la testimonianza del 13° teste, il quale ricorda il tempo *quando aptabatur tyburius ecclesiae*. Il teste era Ambrogio di Sant'Ambrogio, monaco già da dodici anni, il quale disse: « domnus Aribertus de Paxiliano fecit sedilia, quae sunt in ecclesia beati Ambrosii.... Et tunc *quando aptabatur tyburius ecclesiae* vidi eadem sedilia... in parte portari in Ecclesiam Sancti Satyri, et in parte iuxta altare Beati Ambrosii ». Che cosa era il *tyburium* che si restaurava? Luca Beltrami non l'ha chiesto a sè stesso, e ha fatto male, perchè *Tyburium* o *Tegorium* o *Ciborium* è una stessa cosa: egli ha prodotto così il documento che riguarda il rifacimento del ciborio senza saperlo. Questo lo persuaderà, speriamo, ad essere più cauto, a leggere bene o a imparare a leggere. Del resto gli bastava di tenere presente quanto scrisse il Puricelli (*Ambrosianae Mediolani Basilicae Monumenta*, Mediolani MDCXLV): « Caeterum eiusmodi partem ita tunc refectam existimamus, ut eius loco Culmen ac Fastigium seu Pinnaculum illud extruxerint, quod tertiusdecimus testis idiomate nostrati hodieque usitato *tyburium* appellabat tunc aptatum ».

Il Giulini (*Memorie della città e campagna di Milano*. Milano, 1855, vol. IV, pag. 89), così discorre della caduta della cupola: « Nell'anno 1196 in Milano seguì una grave disgrazia, essendo rovinata in gran parte la basilica di Sant'Ambrogio, e singolarmente la cupola di essa. Il diligente Puricelli ha tratto così importante notizia dai processi fatti alcuni anni dopo, per le liti fra i monaci e i canonici di quel luogo. Molti testimoni ivi attestano la stessa verità; e uno fra gli altri dice che l'arcivescovo Oberto (1195-1196, secondo il Gams) tosto la fece ristorare: *Primitus Obertus Archiepiscopus ipsam refecit*. Se non che un altro più esattamente racconta che quel l'arcivescovo cominciò bensì l'opera, ma che toccò al suo successore Filippo da Lampugnano di perfezionarla: *Vidi quod Archiepiscopus Obertus ipsam Ecclesiam fecit aptare, et quod dominus Philippus fecit opus incoeptum perfici*. Ella è adunque cosa certa che Oberto da Terzago si accinse con tutto il fervore a ristorare le rovine della basilica ambrosiana. Un antico codice del monastero di Chiaravalle (vedi PURICELLI, op. cit., n. 629), trattando dell'abate Anselmo, dice che a' suoi tempi, nell'anno 1196 furono consacrati alcuni altari dall'arcivescovo Oberto da Terzago: *Tempore huius, anno milleno centesimo nonagesimo sexto, facta est consecratio altarium. Reverendissimo Domino Oberto de Terzaghis Archiepiscopus Mediolani* ».

Così il Giulini; ma il manoscritto di Chiaravalle potè forse riferirsi alla consacrazione degli altari di Chiaravalle stessa? Il Beltrami, al solito, lo afferma decisamente; ma la badia di Chiaravalle costrutta intorno al 1135 fu consacrata nel 1221, come ne fa fede una iscrizione conservata ancora nel chiostro, e che è riportata nel volume IV, pag. 192-193, delle *Antichità longobarde-milanesi illustrate con dissertazioni dei monaci della Congregazione cistercense* (Milano, 1793). Il diligentissimo Puricelli riferisce pure alla basilica di Sant'Ambrogio le parole del manoscritto di Chiaravalle; e del resto sono rimaste traccie della rovina della cupola? Gli autorevoli Dehio e Bezold (*Die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, vol. I, pag. 441, 1892) la giudicano appunto del 1200 circa: « Die als Klostergewölbe behandelte Kuppel über dem vierten Joche ist in ihrer jetzigen Gestalt namentlich dem eleganten äusseren Aufbau, von ca. a. 1200, doch war dieses Joch schon unsprünglich mit einem (turmatigen?) Aufbau versehen »; e il Rotta (*Sulle sette chiese basiliche di Milano*, II, 1881, pag. 24), crede pure la cupola del 1200 e dovuta a restauri di Oberto e di Filippo da Lampugnano arcivescovi. Dopo tutte queste asserzioni, è lecito domandarsi se il Beltrami, nell'accumulare accuse, non accumulava lui gli errori che rimproverava a noi. Ma la questione della caduta della cupola, si noti bene, era secondaria nel nostro volume, dove parlavamo particolarmente del tiburio o del ciborio, rifatto verso la fine del secolo XII. Il Beltrami che usa la parola tiburio a sproposito, dimenticando che *tyburnium* o *ciburneum* è chiamata la parte che sovrasta al ciborio (vedi Diefenbach), e non altra, fa cadere la volta della terza campata sul pulpito. Si è stampato che il pulpito e il ciborio non erano distanti, che la rovina dell'uno e dell'altro dovette avvenire ad un tempo; ma il Beltrami non si occupa di quanto il Biraghi, lo Zimmermann e altri sostennero. A lui basta di far cadere la cupola, e una volta che per lui è lo stesso, sul mio capo.

Ma, comunque sia, il nostro argomento sull'età del ciborio rimane saldo, anche per le autorità, citate senza

accorgersene, dallo stesso Beltrami. Nulla, secondo lo Zimmermann, si può mettere dell'arte nel secolo IX a riscontro del ciborio; e Rohault de Fleury e molti moderni studiosi sono persuasi che il ciborio è del secolo XII. Finanche il Dartein, citato come autorità suprema o quasi dal Beltrami, confessa che sono ben poco decisivi gli argomenti degli storici milanesi, che determinano all'anno 835 la costruzione del ciborio.

Qualche considerazione l'aggiunsi anch'io a quelle de' tanti, e tra le altre anche la simiglianza indiscutibile del ciborio del Sant'Ambrogio a Milano con quello di San Pietro in Civate del XII secolo. Ma queste e tutte le altre considerazioni da me fatte divengono semplici apprezzamenti personali per Luca Beltrami: a lui sembra stranezza vedere negli elementi bizantini dell'arte che adorna San Pietro in Civate affinità col musaico di Sant'Ambrogio colmo di elementi bizantini; inesattezza vedere nella decorazione della tribuna del Sant'Ambrogio affinità con la decorazione similissima della cripta di Civate; incongruenza notare che nell'arte de' Benedettini di Civate e di Sant'Ambrogio era nel XII secolo una correlazione naturale, come nell'arte d'altre corporazioni monacali a quel tempo. A proposito del musaico dell'abside, il Beltrami si chiede come mai si facessero lavori, che risultarono a intero pregiudizio dell'effetto riservato a qualsiasi decorazione nella superficie sferica dell'abside. Non sempre si sono fatti lavori di tutta perfezione, secondo le esigenze ottiche; e non sempre le nuove esigenze costruttive mantennero l'effetto alle forme decorative derivate da esempi anteriori e appropriate a costruzioni più antiche. Dal fatto che, murandosi le sottostanti arcate verso le navate minori, si restrinse sensibilmente la luce dell'arcata verso l'abside, non si può desumere che debba essere precedente a quei lavori murari il musaico dell'abside Sant'Ambrogio, il quale è segno della decadenza dell'arte musiva; che gli debba essere precedente solo perchè è là in condizioni di luce meno felice de' musaici più antichi, che meglio s'accordavano con le più antiche costruzioni. Sono sottigliezze queste del Beltrami che non servono a determinare cosa alcuna. Ne cito un'altra, prima di por fine a quest'incresciosa polemica. Storcendo le mie frasi mi fa dire che l'altare d'oro rovinò nel 1196, dimentico d'aver ripetuto, contraddicendosi, e prima e poi, che io ho parlato semplicemente di vecchi guasti dell'altare, e tacendo anche che nel parlare di questi vecchi guasti, io ci ho messo un *forse*. I tre bassorilievi, opera della fine del secolo XVI si possono vedere da ognuno che abbia un paio d'occhi in testa; ma il Beltrami sembra non ammettere questa verità evidentissima, perchè si chiede se proprio si sia aspettato cinque secoli per raccomodare l'altare. La domanda è ingenua, perchè egli che ha ricostrutto, rifatto o fatto rifare tanti monumenti, è giunto, proprio lui, dopo molti secoli a redimère alcuna volta o a guastare monumenti antichi, tra i quali la sala delle Asse di Leonardo da Vinci, trasformata quasi in *Gambrinus-Halle*, senza rispetto alle tracce lasciatevi dal sommo maestro, a cui si sono sostituite, per volontà del Beltrami e con suo grande compiacimento, foglie verdi tagliate con le forbici sull'azzurro stridente, un effetto acre di tinte senza lucentezza: fatica da imbianchino! Quasi otto secoli dopo la costruzione dell'altare, si rifecero tre bassorilievi; e quattro secoli si è aspettato per rifare la Sala delle Asse. Meglio in questo caso gli antichi guasti! Meglio i buchi, lo scialbo, il salnitro, la fuligine! Tanti ed altri errori ha commesso il Beltrami scrivendo e operando, perchè guardò all'arte come a chincaglieria archeologica.

ADOLFO VENTURI.

* * *

9.

Pittura.

FEDERICO HERMANIN: *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere.* — (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane.* Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Vol. V). Roma, 1902.

L'A. riprende in questa monografia l'argomento che egli già fece oggetto di una comunicazione alla *Società romana di Storia patria* e di un lavoro edito ne *L'Arte*, e lo svolge con la maggiore ampiezza dandoci non solo una compiuta illustrazione degli affreschi che un caso fortunato ha restituito agli amanti dell'arte, ma un accurato studio della personalità artistica di Pietro Cavallini, del momento storico in cui si svolse e dell'influenza che essa esercitò.

Appunto la pubblicazione fatta l'anno scorso nel nostro periodico,[1] pubblicazione alla quale rimandiamo i nostri lettori e in cui si trovano succintamente esposti fatti e considerazioni che ora hanno avuto qui completo sviluppo, ci dispensa dal riassumere con larghezza il presente lavoro: dobbiamo però far notare come le conclusioni di quel primo studio trovino in questo piena conferma.

Provato con l'esame dei fatti come la via da seguire per noi sia quella tracciata dai *Commentari* del Ghiberti di cui si servirono poi l'Anonimo Gaddiano e il Vasari, descritti partitamente gli affreschi di Santa Cecilia — il *Giudizio universale* della parete di fronte e i frammenti di storie del vecchio e del nuovo Testamento nelle pareti laterali — egli dimostra che senza ombra di dubbio quelle pitture debbono essere attribuite a Pietro Cavallini, convalidando l'assegna-

[1] Anno 1901, pag. 239-244, ove si può vedere riprodotta anche una testa del *Giudizio universale*.

zione da un lato la tradizione scritta, dall'altro le caratteristiche iconografiche proprie della fine del Duecento, infine le analogie delle pitture di Santa Cecilia con i musaici di Santa Maria in Trastevere. Il dott. H. fissa quindi con una certa approssimazione la data di questi affreschi del C., rivendica col Cavalcaselle al maestro romano l'affresco del semicatino dall'abside di San Giorgio in Velabro, di cui rileva le affinità con alcune figure dipinte a Santa Cecilia, ed esclusi dal novero dei lavori dell'artista quegli altri che erroneamente il Vasari gli assegnò, viene a parlare diffusamente dell'opera del C. nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi e delle relazioni di lui con Cimabue da un lato, con Giotto dall'altro. Oltre gli affreschi d'Assisi col *Presepe* e il *Bacio di Giuda* già dati al suo artista, l'A. crede debbano essere attribuiti a lui anche la *Creazione del mondo*, la *Creazione dell' uomo e della donna*, il *Peccato originale*, la *Cacciata dal Paradiso*, *Noè*, *Abramo con gli angioli*, il *Sacrificio d'Isacco;* e da un minuto esame delle caratteristiche iconografiche e stilistiche di queste opere, di quelle di Cimabue e di due degli affreschi assegnati a Giotto: il *Sogno d'Isacco* ed *Esaù al letto d'Isacco*, è tratto a confermare la sua opinione che, contrariamente a quanto fu supposto fin ora, il giovane Giotto dovè avere se non maestro, modello il C. sul quale a sua volta aveva esercitato influenza l'arte di Cimabue, tempratasi in Roma nello studio de' monumenti classici.

Ci piace prima di chiudere ricordare ancora due passi interessanti di questo lavoro; quello nel quale l'A. riesce a determinare la data approssimativa della venuta del Ghiberti a Roma, tra il 1397 e il 1400, e l'altro in cui, prendendo le mosse dai documenti pubblicati dallo Schultz, che ci mostrano il C. nel 1308 ai servizi di Re Carlo II d'Angiò, egli si prova, sebbene con scarsi risultati, a seguire le tracce del maestro e degli allievi a Napoli e a Salerno.

ell. m.

GINO FOGOLARI. *Cristoforo Scacco da Verona pittore*. (Estratto da *Le Gallerie nazionali italiane*. Per cura del Ministero della pubblica istruzione, vol. V). Roma, 1902.

Quasi completamente sconosciuto era finora questo maestro di cui soltanto il nome era apparso in un atto notarile del febbraio del 1499 col quale il pittore s'obbligava in Napoli a dipingere un'ancona per la cappella della duchessa Lucrezia del Balzo in San Giovanni a Carbonara. Ma se di quest'opera ignoriamo se fosse eseguita e dove ora si conservi, altri dipinti ha potuto con certezza attribuire al maestro il dott. Fogolari, dipinti che già sono sufficienti a darci la fisionomia artistica del maestro e che indubbiamente ci metteranno sulla buona strada per identificare altre opere di lui e per ricostituire intera la sua personalità.

Un grande quadro firmato dello Scacco si conserva a Fondi nella cattedrale di San Pietro; è un trittico che reca nella parte centrale l'Annunciata, negli sportelli Sant'Onorato abate e un altro santo monaco benedettino, e nella predella il Redentore fra gli apostoli. Il dott. Fogolari descrive con grande diligenza quest'opera, soffermandosi a coglierne tutte le caratteristiche di stile, e postala quindi a confronto con un altro grande polittico del Museo di Capua, che una iscrizione dice eseguito nel 1500, e con un altro trittico del Museo nazionale di Napoli, ambedue attribuiti ad Antoniazzo Romano, riscontra tali concordanze da essere indotto ad assegnare con tutta sicurezza all'autore dell'*Annunciata* di Fondi anche le due opere di Capua e di Napoli. A queste viene inoltre ad aggiungersi un trittico di proprietà del conte A. Filangieri di Candida, trittico che reca la firma dello Scacco e che conferma con le sue particolarità stilistiche la giustezza dell'attribuzione degli altri al maestro.

L'A. fa rilevare le caratteristiche per le quali il maestro veronese non può essere confuso con Antoniazzo e nota come nella pittura dello Scacco si palesi quell'influenza mantegnesca di cui risente tutta la pittura veronese della fine del 400. Forse all'influsso del grande caposcuola padovano venne a sovrapporsi nello Scacco qualche reminiscenza dell'arte del Crivelli il quale teneva allora il campo della pittura nelle Marche, ma questa è ancora una congettura: auguriamoci che l'A.prosegua nelle sue fortunate ricerche e possa chiarire con osservazioni sopra un numero più grande di dipinti, l'operosità del maestro anteriormente al soggiorno di lui nel Napoletano.

ell. m.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

Artisti alla Corte degli Estensi nel Quattrocento. — Delle innumerevoli orazioni che Lodovico Carbone, letterato, poeta e professore assai noto, e assai celebrato al tempo suo a Ferrara, ebbe a pronunciare, specialmente in onore di sponsali illustri, nella città degli Estensi, parecchie ci sono conservate nel Codice ottoboniano 1153 della biblioteca Vaticana. Fra esse, una ve n'ha che merita di essere qui in parte riferita, per le notizie che reca intorno ad alcuni artisti che fiorirono alla Corte di Nicolò III, di Leonello e di Borso, e perchè è documento di quella schietta, intima corrispondenza di studi e di entusiasmi fra letterati ed artisti, che tanto giovò all'incremento delle arti e delle lettere nell'età del Rinascimento.

L'orazione [1] fu tenuta verso il 1460, poichè l'autore, nato nel maggio del 1435, avverte in sul principio di aver varcato appena i venticinque anni. Egli era però già allora un provetto e ricercato oratore (i suoi concittadini avevano ammirato l'anno innanzi un suo discorso, tenuto alla presenza di Pio II, che insigniva il Carbone della dignità equestre); e si vanta quivi di aver più volte tessuto le lodi del matrimonio in simili occasioni di cospicue nozze.[2] Questa volta, messer Lodovico faceva sfoggio della sua facile quanto gonfia e spesso pedestre eloquenza per onorare le nozze di una fanciulla, per nome Sara, uscita dalla doviziosa famiglia Dell'Assassino: un ramo della illustre prosapia dei Tolomei di Siena, trapiantato a Ferrara e quivi cresciuto in potenza, specialmente, crediamo, al tempo del marchese Niccolò III, che dagli amori con una donna di codesta casata aveva avuto i suoi due figli prediletti, Leonello e Borso. La sposa era nipote di Galeotto Dell'Assassino, che pare godesse nella Corte estense, in codesto tempo, grande riputazione e autorità; poichè il Carbone, che orava qui alla presenza del duca Borso, e con la preoccupazione di piacere sopratutto a questi, occupa la più gran parte del suo discorso con le lodi dello zio di Sara. Di queste lodi noi riportiamo quelle che ci rivelano le virtù di Galeotto come artista. Dopo un lungo esordio, che è un inno alle molteplici rarissime doti dell'animo di quest'uomo, l'oratore si esprime così:

« Eius generosissimi et prope divini spiritus indicio esse potest exercitatio illa nobilissima, quam vehementer adamavit: pictura scilicet, quae nullo modo cum mechanicis artibus connumeranda, sed liberalibus potius disciplinis omnium doctorum iudicio coniungenda est. Nam a veteribus tacitum poema est appellata pictura, et noster Horatius pictoribus atque poetis aequam semper potestatem fuisse scripsit, propterea quod uterque donare immortalitate homines possunt. Mea quidem sententia, nemo unquam magnifico animo et excelso fuit, qui non pictura delectaretur. Possem vobis proferre ac nominare moltos reges qui ipsi pingere ac coelare didicerunt, atque imprimis Cesarem Augustum et Neronem Claudium, qui mirifice atque incredibiliter pictura sunt delectati: unde meliores imagines ex omnibus quae quidem in manus meas pervenerint eas iudico, quae Octaviani aut Neronis tempore laboratae sunt; quales enim principes, talia subditorum ingenia » (fol. 156 *r*).

Quanto a me — prosegue l'oratore — dopo i libri,

[1] *Oratio pro nepote Galeotti Assassini;* occupa i fogli 155 e 156 del codice citato. Fra gli altri molti componimenti in prosa e in versi, inediti e meritevoli di attenzione, del Carbone, che si contengono in codesto ms., ci piace rilevare qui l'orazione in onore di Borso I, in cui ci è data una diffusa descrizione, importante per la storia del costume, di Venezia e delle feste con che fu ivi accolto nel 1463 il duca Borso (fol. 126 *v* e segg.).

[2] Delle origini e della fortuna di questa famiglia parla il Carbone in un carme epitalamico in onore di Troilo Dall'Assassino e d'Isabella degli Ariosti, nel codice citato, fol. 181. Ne tratta anche in un'altra orazione, indirizzata a Borso d'Este, in occasione delle nozze suddette, (fol. 166); quivi esalta anche il padre di Troilo, Jacopo Tolomei Dall'Assassino, conte palatino (cfr. GRUYER, *L'art ferrarais à l'époque de la maison d'Este*, Paris 1897, vol. II, pagina 288), e magnifica le doti di Stella, madre del duca. Curiosa è poi l'interpretazione che l'umanista dà del soprannome della potente casata: « fortasse ex assibus, id est ingentibus divitiis » (fol. 166 *r*).

che sono la mia delizia, non ho cosa al mondo più cara della pittura. « Plenum enim studiolum meum mille picturis, signis, tabulis, imaginibus. Nunquam illam Leonelli aspicio, quam Antonius Pisanus effinxit, quin mihi lacrymae ad oculos veniant: ita illius humanissimos gestus imitatur. Tuam vero, inclyte dux, quam Lodovicus Castellanus expressit tanquam reginam in medio caeterarum teneo, quae me ad virtutem, ad sapientiam, ad eloquentiam, ad omne genus elegantiae veneranda gravitate et augusta maiestate hortari videtur ». E, ritornando all'oggetto principale del suo discorso, magnifica il Carbone l'eccellenza dell'arte di Galeotto con le più esagerate lodi e comparazioni, e tira in campo i sommi artisti dell'antichità, Apelle, Zeusi e Fidia e le loro opere più celebrate; chiudendo il suo inno al potente congiunto della sposa e del duca con queste parole:

« Extant innumerabilia et praeclarissima Galeotti opera; sed prae omnibus divi Nicolai marchionis nostri, tui dive Borsi genitoris, effigies, quam tanto artificio formavit, ut vivere credi possit. Nihil ei praeter animam deest: quamobrem si de statuis, de vasis argenteis mentio fiat, nihil sine Galeotti consilio agi potest. Sed sunt in Galeotto alia longe maiora, longe diviniora bona: magnitudo animi, prudentia, gravitas, facundia, constantia, fides in Aestensem domum; nam, cum rebus omnibus quae ad ornatum principis et curiae pertineant trium iam clarissimorum principum temporibus praefuerit, nihil unquam in domum suam intulit, praeter honorem et gloriam » (fol. 156 b).

***

Di Galeotto Dell'Assassino fa menzione Adolfo Venturi nelle sue dotte ricerche sui ***Primordi del Rinascimento artistico a Ferrara,***[1] rilevando la carica di camerlengo affidatagli da Nicolò III d'Este, per la quale spettava a lui la custodia dei lavori edilizi e artistici fatti nella Corte.

Osserva il Venturi che Galeotto fu orafo, ma che non appare ch'egli si applicasse più all'arte dopo entrato nella Corte Estense. Dell'attività artistica del camerlengo durante il tempo che fu al servizio di Niccolò e de' suoi due figli e successori, attesta invece il Carbone nel discorso da noi riferito; e de' suoi lavori, ch'ei dice innumerevoli, si trattiene a descrivere quello che fu, a quanto sembra, il più importante, e riproduceva la figura del padre di Leonello e di Borso.

Qui il pensiero corre alla gara che Leonello apriva fra gli artisti per eternare nel bronzo la memoria del marchese Niccolò: chè di concorrenti all'erezione della statua equestre ve ne dovettero essere altri, oltre ai due che furon giudicati da Leon Battista Alberti, come sembra si possa dedurre anche dalla molteplicità delle attribuzioni che, a proposito degli autori del

[1] Nella *Rivista storica italiana*, I (1885), pag. 625.

monumento, incontriamo negli scrittori.[1] Ma noi vogliamo qui soltanto accennare alla possibilità che codesta impresa abbia ispirato al protetto del signore di Ferrara il concetto dell'opera, di cui parla il Carbone; e che questi alluda ad una statua, o in ogni modo a un lavoro di plastica, ci par lecito supporre dalla descrizione dell'opera di Galeotto, dall'espressione ***formavit,*** dall'affermazione conseguente che il suo giudizio in fatto di statue era ricercato da tutti. Nè ci trattiene da tale ipotesi il vedere, come l'umanista ferrarese nel celebrare i meriti artistici del suo protettore parli della ***pictura,*** e alla pittura sciolga il suo inno appassionato. Evidentemente egli fa uso, con arbitrio che non può recar meraviglia, di tale vocabolo, che gli permette qualche sfoggio di reminiscenze e citazioni classiche, per indicare le arti figurative in generale;[2] giacchè non fu per certo, comunque, solamente pittore Galeotto Dell'Assassino, e nemmeno gli altri due artisti che messer Lodovico ricorda, ad esempio di celebrati cultori della ***pictura,*** nella descrizione del suo studiolo.

Anche gli accenni a codesti due personaggi, non sono privi d'interesse per la storia dell'arte. Di Lodovico Castellani rinfrescò la memoria Napoleone Cittadella,[3] traendo in luce documenti che parlano di suoi lavori d'intaglio e di getto negli anni dal 1456 al 1473; ma non ricorda di lui il ritratto del duca Borso, forse una medaglia, di cui parla il Carbone. Quanto all'autore dell'effigie di Leonello, della quale l'umanista esaltava la sorprendente naturalezza, il nome suo non compare fra quelli numerosissimi di artisti che si sa avere prestato l'opera loro al servizio della splendida e munifica dinastia ferrarese del Quattrocento.[4]

E non è facile identificare la persona, perchè il nome *Antonio Pisano* fu comune, in codesto periodo di tempo, a più personaggi, di cui ci è conservata la memoria. Senza fermarsi sul nome di quell'Antonio da Pisa che professò grammatica nella prima metà del secolo,[6] nè su quello di un altro Antonio da Pisa,

[1] Cfr. G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1882, pag. 196 e seg.

[2] Non mancano altri esempi di simile uso del vocabolo *pictura*, nel Quattrocento: ad es., nella deliberazione dei XII Savi di Ferrara, relativa al concorso suddetto, presso il CITTADELLA, *Memorie di Ferrara*, Ibid., 1864, pag. 416.

[3] *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, pag. 226, Ferrara, 1868. Dello stesso: *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara*, Ibid., 1868, pag. 52, 215.

[4] Troviamo però nei primi decenni del sec. XVI a Ferrara il pittore *Nicolaus Pisanus*, la cui famiglia potrebbe essersi stabilita più tempo innanzi in codesta città, poichè egli è detto *civis ferrariensis*. Vedi CITTADELLA, *Documenti, etc.*, pag. 72 e seg.

[5] Vedi R. SABBADINI, *Biografia documentata di G. Aurispa*, Noto, 1891, pag. 83. È certamente il grammatico quell'Antonio Pisano di cui trovasi una lettera, indirizzata a un maestro Bartolomeo da Cremona, nel codice di Einsiedeln, n.° 308, fol. 59*r*, con la quale è da confrontarsi *L. Bruni Epistolae*, ed. Mehus, Florentiae, 1741, I, 14.

conte, e autorevole personaggio, a quanto pare, di codesta età, [1] si può pensare ad *Antonio di Chellino da Pisa,* uno dei collaboratori di Donatello all'altare del Santo di Padova (1446-48), che troviamo più tardi fra gli artisti che innalzarono l'arco trionfale di Alfonso I in Napoli, e del quale scompare ogni traccia dopo la sua partenza da codesta città, nel 1458. [2] Un Antonio da Pisa è ricordato anche nell'opera *De temporibus suis* di Mattia Palmieri, il quale afferma che nel 1461 fioriva a Foligno un artista di tal nome, *gemmarum pretiosorumque lapidum sculptor.* [3]

Forse l'autore del ritratto di Leonello d'Este, come l'incisore notato dal Palmieri saranno da riunire in una sola persona con Antonio di Chellino: a meno che non ci troviamo, per il primo, innanzi a un errore dell'amanuense del codice Vaticano, il quale abbia scritto *Antonio* invece di *Vittorre*, e che l'artefice perfetto di cui parlava Lodovico Carbone sia quindi il Pisanello, di cui sono ben noti gli stupendi ritratti dei principi ferraresi. Ma non parrebbe; poichè il manoscritto, della seconda metà del decimoquinto secolo, in cui sono raccolte, oltre a quelle del Carbone, altre produzioni attinenti alla vita letteraria ferrarese di quell' epoca, è probabilmente dovuto alla penna di tale, che non era a quell'ambiente straniero, se pure non deriva dallo stesso messer Lodovico. Non si dimentichi poi, che fra le medaglie del Rinascimento raffiguranti personaggi della Casa d'Este, più di una ve n'ha, il cui autore è rimasto fino ad ora sconosciuto. [4]

GIUSEPPE ZIPPEL.

Pallade - Intarzio di una porta del palazzo ducale d'Urbino

A proposito della "Pallade" del Botticelli. — A complemento del mio articolo: « La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli » stampato nell'anno corrente a pag, 71 di questa Rivista, pubblico la fotografia di un intarsio del palazzo Ducale di Urbino, indicatomi gentilmente dal dott. Warburg. L'analogia

[1] Cfr. *M. Vegii Opera*, parte II, Lodi, 1613, pag. 49: *Excusatio a scriptione rerum gestarum Italiae ad co. Antonium Pisanum.* — Archivio segreto Vaticano, *Reg. Eugenii IV*, t. XXII, fol. 238; salvocondotto *pro Antonio de Pisis comite*, il quale vuol recarsi a Roma dal papa (26 novembre 1433).

[2] C. VON FABRICZY, *Der Triumphbogen Alf. I in Neapel*, in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, XX (1899) pag. 26 e seg.

[3] In PALMIERI, *Rer. Ital. Script.*, pag. 314, t. I. Flor., 1748.; cfr. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes, etc.*, vol. II, pag. 114.

[4] V. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, vol. III, pagina 46 e segg.

fra la Pallade dell'intarsio e la Pallade, quale è descritta nella narrazione della Giostra del 1475, è tale che basta accennarla per dimostrarla.

Al più non sarà inutile ricordare che Baccio Pontelli, a cui si attribuiscono « i disegni e gl'intarsi di cui vanno adorne le magnifiche porte delle sale » del palazzo urbinate, fiorentino e discepolo di Francesco Giovanni detto il Francione, era probabilmente a Firenze nel 1475, attendendo col maestro a lavori nel palazzo della Signoria,[1] e solo dopo la morte di Luciano Laurana (1479) gli succedette nei lavori del palazzo Ducale di Urbino.[2]

GIOVANNI POGGI.

Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV (*Continuazione e fine. V. pag. 320*). — La sola massa d'argento grezzo impiegato nei diversi lavori d'oreficeria — assai poca cosa al confronto del valore di stima dell'oro dei ricchi ricami, degli smalti e delle pietre preziose profuse nelle sue suppellettili — calcolata del peso di libre 480, che rappresentava il valore di L. 30,000 secondo il prezzo del numerario di quel tempo, può dare una giusta idea dell'enorme valuta ammassata in questi doni votivi i quali, con le loro ingenti ricchezze parevano sfidare e smentire la penuria del danaro angosciosamente risentita allora nella vita economica del Regno.

Il linguaggio poi del documento, quantunque non molto esatto, è bastante a raffigurarci gli oggetti in esso descritti ed ora perduti, così da averli sott'occhio con le loro magnificenze artistiche, ed è sufficiente a dare un'idea grandiosa del culto cattolico nel secolo XIV e a mostrarci come per esso specialmente le arti erano con le loro creazioni geniali messe a contributo dalla pietà e dalla fede.

L'oreficeria con la descrizione dei vivi smalti traslucidi e degli sbalzi delicati dal contorno gentile e dei nielli vaghissimi, di che le sue composizioni erano adorne, ci svela in tanta ricchezza la presenza dei celebrati lavori che resero famose le scuole di Limoges, di Parigi, di Abruzzo, di Dalmazia e di Venezia, come con l'enumerazione delle preziose gemme impiegate nel loro abbellimento ci parla della magnificenza dei devoti donatori.

Nè l'arte tessile nè quella del ricamo si rivelano, nel documento, da meno della prima con i meravigliosi prodotti dei ricchi empori di Sicilia, d'Arabia, della Persia, dell'India e della Cina, poichè le loro stoffe più sontuose dai brillanti colori ed adorne dei ricami più ricchi e geniali sono descritte fra queste suppellettili votive. Sono sciamiti preziosissimi, pesanti e molli velluti, sono camelloti dal tessuto spesso e compatto, panni greci, arazzi di Persia e dell'India, sono i prodotti delle vantate fabbriche di panni di Lucca, sono tele di oro e di argento, tessuti di seta cruda e damaschi di Rodi dai più strani ed appariscenti disegni destinati al culto del miracoloso Patrono.

L'ago sottile su tutto questo materiale artistico operò miracoli di pazienza, contornando immagini di santi, emblemi religiosi, ornamenti fantastici, disegni geometrici e stemmi nobiliari dei generosi oblatori. Spesse volte la fede più viva animò quel trapunto eseguito dalle mani stesse delle più nobili dame, quali doni votivi offerti in cambio di desideri ardenti, raccomandati alla potente intercessione del Santo prediletto.

Aquile, grifi, falconi, babuini, cervicani, cicogne, pavoni, strani motivi d'ornamentazione dell'arte arabo-sicula, sono confusi e frammischiati in questa descrizione con quelli più semplici ed eleganti dell'arte classica.

I nomi stessi di molti fra i generosi donatori e la stessa loro patria sono argomenti sufficienti per affermare della maggior parte di quei doni preziosi una origine e fattura nostrana, dovute alle celebrate officine di oreficeria di Abruzzo e di Napoli, ai telai famosi di Sicilia e Catanzaro.

Onde l'arte paesana per questo documento si afferma in modo assoluto, poichè non solo i suoi meravigliosi prodotti resistono in esso al paragone dei più magnificati forestieri, ma ancora col maggiore loro numero lasciano indovinare una maggiore eccellenza ed il loro trionfo in questa gara artistica, della quale il Tesoro della chiesa di Bari era il nobile campo.

Che anzi il documento di per sè vale a correggere le arrischiate opinioni attribuenti a forestiera provenienza artistica gli oggetti che ancora sopravanzano di tanto ricco patrimonio; e con l'assegnare a ognuno di loro e l'epoca esatta e un'origine certa, di che nel suo contesto si fa menzione, rettifica giudizi fin qui erronei e poco accuratamente portati sul loro valore artistico da chi di essi ebbe ad occuparsi. Il ricordo poi di *un gran calice d'argento indorato con sei smalti nel suo piede ed altri tanti nel nodo, raffiguranti in quelli del piede immagini di santi e stemmi a denticelli bianchi e rossi* (partito inchiavato di argento e di rosso) *della famiglia de Lecto ed in quelli del nodo teste di santi contornate di foglie e rami fatto in Sulmona*[1] e quello di un *altro con patena d'argento indorata col piede fatto a forma di stella con otto smalti nel nodo a rose ed intrecci smaltati con uccelli e foglie donato da Pietro de Morerijs, con impresse nel piede e nel labbro le lettere Nap^m.* (Napolim),[2] assodano circostanze importantissime per la storia dell'arte, delle quali difficilmente il riscontro si cercherebbe in altri documenti.

Poichè questi calici, dovuti l'uno alla pietà del sulmonese Rinaldo de Lecto stato Giustiziere di Terra di

[1] GAYE, *Carteggio*, vol. I, pag. 274-275.

[2] Cfr. E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*. Rocca San Casciano, 1897, pag. 17 e 159.

[1] Inventario n. 33.

[2] Idem n. 51.

Bari nel 1304 [1] e l'altro alla magnificenza del provenzale Pietro de Morerijs assunto alla carica di Priore della chiesa di San Nicola nel 1335, [2] essendo lavori eseguiti quasi nel medesimo tempo, documentano entrambi circostanze di grandissima importanza per la

[1] Crollalanza, *Diz. stor. blasonico.* famiglia Alitto o de Lecto negli Abruzzi.

[2] Reg. Ang. n. 293, pag. 60 retro.

Inventario del Tesoro, redatto nel XIV secolo.

(*Dall'Archivio della chiesa di San Nicola.* Cont. e fine, v. pag. 321).

254. Item Manipulum unum de eodem opere cum flaellis duabus ad arma dicti Cesaris et cum certis dragonibus frondatis. 255. Item Stola una, Manipulum et Collare ad arma Regalia cum pernis seu albis in lilijs et pedulis, infoderata cendato citrino. 256. Item Stola et Manipulum ad castella et lilia, infoderata cendato rubeo. 257. Item Stola de velluto viridi, infoderata cendato rubeo et Manipuli tres de eodem velluto donate Ecclesie per quondam Ducem Calabrie. 258. Item Stole quatuor albe indyasprate de auro, quarum duo sunt infoderate cendato rubeo et alie duo cendato celesti. 259. Item Manipuli quinque eiusdem coloris indyasprati, quorum tres sunt de cendato celesti infoderati, alius de cendato viridi et alius de cendato rubeo. 260. Item Stola una cum duobus Manipulis de drappo aureo, quorum unus est infoderatus cendato citrino et relique de panno de lino. 261. Item Stole due et Manipuli quatuor de panno luccensi rubeo indyasprata ad frondes virides cum diversis licteris *M*, infoderata cendato celesti. 262. Item Manipuli tres de velluto rubeo, quorum unus est infoderatus de panno de lino viridi, alij duo de cendato rubeo. 263. Item Stola una cum Manipulo rubeo cum frondibus de auro ad arma quondam Comitis Novelli, infoderata cendato citrino. 264. Item Manipulus unus de dyaspro viridi infoderatus cendato rubeo. 265. Item Stola cum Manipulo de velluto sanguineo, infoderata cendato citrino. 266. Item Stola cum Manipulo coloris nigri cum crucibus imburdata de crucibus et leonibus de auro, infoderata cendato nigro, imburdata de medijs liniis de auro infoderata de quodam burdo citrino. 267. Item Stola una cum Manipulo coloris nigri et imburdati de auro ad operas saracenicas [1] cum ymaginibus Sanctarum Heremitarum. 268. Item Stole decem et septem et Manipuli viginti diversorum colorum usitate. 269. Item Collaria duo usitata ad ymagines Sanctorum infoderata de diviso, unum cum perna una et aliud cum quodam corallo. 270. Item Collare unum cum campo celesti cum ymaginibus Sanctorum ad arma domini Bartholomei de Capua cum pomecto de cristallo. 271. Item Collare unum rubeum imburdatum cum ymaginibus de auro et cum uno Agnus Dei. 272. Item Collaria duo de velluto rubeo ad bisancios de auro infoderata de diviso cum pomettis duabus plenis ambra. 273. Item Collaria..... tria ad arma Ducalia, quorum duo sunt infoderata cendato sanguineo et aliud cendato rubeo cum pomettis de ere. 274. Item Collaria duo de velluto rubeo infoderata cendato celesti. 275. Item Collare unum magnum imburdatum cum crucibus et frondibus de auro infoderatum cendato celesti. 276. Item Collare unum de auro de baptida infoderatum cendato sanguineo. 277. Item Pinealia duo magna de opere Sirria de auro et argento astracto cum pomettis quinque, infoderata de cendato rubeo. 278. Item Pinealia duo ad arma Regalia. 279. Item Pinealia quatuor ad ymagines Sanctorum de auro et serico. 280. Item Bursa una continens Corporalia imburdata de auro cum ymaginibus Crucifixi, Beate Virginis tenentis filium in brachijs et cum quatuor alijs Sanctis de serico diversorum colorum. 281. Item Bursa una pro medietate ad arma Regalia et pro alia medietate ad arma domini Petri de Morerijs. 282. Item Bursa una alia imburdata de seta ad grana ordei cum leonibus et avibus de auro. 283. Item Burse due usitate cum capicibus de auro coloris celestis ex una parte et ex alia parte xammiti rubei. 284. Item Orilieria duo rubea cum frondibus de auro, donata per dominum Comitem Montis Caveosi. [1] 285. Item Orilierium unum de cendato celesti imburdatum de auro ad compassus et aves et in una parte est nidus Pellicani et in alia parte est castrum de argento. 286. Item Orilierium unum de cendato rubeo ex una parte imburdatum ad aves de serico et aureo cum quinque armis Ungarie et ex altera parte de cendato citrino imburdato de avibus de serico et castro uno de auro et cum duobus armis de Ungarie. 287. Item Orileria duo de ceppa consimilia ad frisos de auro et ad rosas, aves et stellas de auro et serico diversorum colorum. 288. Item Cingula quatuor de serico rubeo. 289. Cingula tria de serico viridi. 290. Item Reticelle duo de serico azorrino quarum una habet albas minutas. 291. Item Cingulus unus de serico celesti ad postas de albis minutis et pomectis de argento undecim magnis et tribus parvis. 292. Item Cintus unus ad decem cingulos in capicibus indiaspratus de auro et serico discoloratis diversorum colorum. 293. Item Reticella una citrina ad cingulos de auro cum pomettis de auro et colapnellis de auro et cum pomectis de auro et serico citrino. 294. Item Reticella una de serico narangino cum aquilium ad columpnellas de argento. 295. Item Cingulus unus de serico semirubeo et semiviridi ad undas. 296. Item Cingulus unus de serico citrino et sanguineo ad undas. 297. Item Mantellus unus de panno rubeo imburdatus de auro cum friso uno in pedibus ad flores et castra infoderatus cendato citrino. 298. Item Mantellus unus de xammito rubeo cum una gramata in pede de auro et serico ad operam saracenicam. 299. Item Guarnaccia una de tabeo pro muliere ad listas virgatas de serico diversorum colorum. 300. Item Tunica pro muliere de panno luccensi ad pavones de serico albo et de auro et ad cervos similiter de eodem colore. 301. Item Ceppa una intramata de serico et est albe, longitudinis canne

[1] Genere di ricamo fatto con due stoffe di vario colore, delle quali l'una, a fiorami o altri motivi ornamentali, era intagliata e ricucita sull'altra con punti di congiunzione anch'essi di colori varî.

[1] Giovanni di Monfort, conte di Squillace, Gran Camerario del Regno, per la moglie Margherita di Beaumont, conte di Montescaglioso, morto nel 1302.

storia e per le vicende dell'oreficeria fra di noi, le quali di per loro potrebbero bastare ad illustrare la genesi di questa arte nobilissima. Chè l'accenno del primo non solo ci dà ragguaglio dell'eccellenza della scuola degli orafi abruzzesi e di Sulmona da cui uscì questo mirabile oggetto, ma ci ricorda il marchio da essa usato per contraddistinguere i suoi celebrati lavori; come la descrizione del calice del de Morerijs ci

---

unius et latitudinis palmorum duorum et modicum plus cum listis sex et ambobus capicibus amplis quarum quatuor sunt sete rubee et due de seta azorrina et intus dictas listas amplas sunt quatuor liste de serico viridi et sanguineis ad aves de auro. 302. Item Ceppa una de seta cum listis sex de serico celesti in uno capite et cum listis quinque de serico rubeo et sanguineo et intus in eis aves de auro et leones et arbores de serico viridi et in alio capite cum listis quinque quarum due sunt de serico coloris semiviridi et semirubei et alie tres de serico imburdato de auro ad rosas, longitudinis canne unius et palmorum duorum et latitudinis palmorum trium et tercie alterius palmi. 303. Item Ceppa una de serico crudo, longitudinis palmorum novem cum dimidio et latitudinis palmorum trium et quarte unius, cum listis decem de serico coloris rubei, celestis et de auro ad rosas et aves de serico viridi, celestis et rubei. 304. Item Ceppa una de serico albo longitudinis palmorum novem et latitudinis palmorum duorum et modicum plus, cum listis de auro sex in duobus capicibus et cum avibus de auro et inter eas sunt quatuor liste de serico diversorum colorum et est fracta aliquantulum in ambobus capicibus. 305. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem et latitudinis palmorum duorum, cum listis sex de auro in ambobus capitibus. 306. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis cannarum trium et palmorum quinque cum tercia alterius palmi cum listis viginti de auro in ambobus capicibus et cum multis alijs virgulis de auro et ere, longitudinis palmorum duorum et terciarum duarum. 307. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum decem et latitudinis palmorum trium cum dimidio in qua sunt liste sex in duobus capicibus de auro in quibus listis sunt nodi et aves de auro et serico semirubeo et semicelesti et inter dictas listas sunt octo liste coloris celestis. 308. Item Ceppa una, longitudinis canne unius palmorum sex et duarum tertiarum alterius palmi et latitudinis palmi unius cum dimidio in qua sunt liste octo magne de auro et inter eas liste sexdecim parvule de serico sanguineo et in alio capite est virgulata de auro et serico viridi et rubeo. 309. Item Ceppa una alba de serico, longitudinis cannarum duarum et palmi unius cum dimidio et latitudinis palmi unius et tercie alterius palmi in qua sunt in duobus capicibus liste mediocre de auro decem et octo et inter eas liste parvule de auro triginta due. 310. Item Ceppa una longitudinis cannarum duarum et palmi unius et latitudinis palmi unius cum dimidio et modicum plus cum listis duodecim de auro in uno capite et certe virgule de auro et in alio capite per totum virgulata de auro. 311. Item Ceppa una, longitudinis palmorum quatuordecim, incisa per medium et suta et latitudinis palmorum duorum minus quarte, in cuius capite uno sunt liste septem de auro in quibus listis sunt virgule de serico celesti et auro et in alio capite sunt sex liste parvule de auro virgulate et de serico nigro. 312. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis canne unius et palmorum quinque et latitudinis palmi unius modicum plus, in cuius capicibus sunt liste decem de auro et inter eas sunt virgule de serico nigro, viridi et rubeo. 313. Item Ceppa una de serico albo ad rammas, longitudinis palmorum novem minus quarte et latitudinis palmorum trium et quarte unius alterius palmi, in quibus capicibus sunt liste magne sex et alie mediocres de auro serico rubeo et viridi diversorum colorum ad rosas et arbores et inter eas sunt liste duodecim de auro et serico diversorum colorum. 314. Item Ceppa una de serico albo ad rammas, longitudinis palmorum septem modicum minus et latitudinis palmi unius et modicum plus, in cuius capicibus sunt liste sex de auro cum targijs cum campo nigro, celesti et sanguineo et intus in dictis targijs sunt grifones et folia de auro. 315. Item Ceppa una de serico albo ad rammas, longitudinis palmorum septem et latitudinis palmorum duorum modicum minus, in cuius capicibus sunt liste de seta celesti cum pavonibus et floribus de auro et liste de seta rubea quatuor de serico rubeo cum grifonibus et avibus de seta citrina et cum tribus alijs listis de serico citrino et viridi et sunt foramina intus in ea. 316. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis canna unius et palmorum sex cum dimidio et latitudinis palmorum duarum minus tercia, in cuius capicibus sunt liste de auro tresdecim et inter eas sunt certe liste alie virgulate de auro et serico et in medio ipsius est una targia ad arma domini Risonis [1] et cum duabus crucibus ex utraque parte ipsius targie. 317. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis canne unius et palmorum quinque et latitudinis palmorum duorum modicum plus et in uno capite ipsius sunt liste septem de auro et inter eas sunt liste sex de serico nigro et in alio capite sunt liste novem de auro parvule virgulate de serico nigro. 318. Item Ceppa una do serico albo, longitudinis canne unius et palmi unius minus tercii et latitudinis palmorum duorum cum dimidio, in cuius capicibus sunt liste inter magnas et parvas et mediocres decem et octo de serico diversorum colorum, in quibus sunt aliquantulum de virgulis de auro et inter ipsas listas sunt aves et losangie ad castella de auro et serico rubeo, celesti, nigro et viridi. 319. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem, in cuius capicibus sunt liste decem de serico celesti ad aves de auro et arbores ac lilia de auro et ad targias celestes cum losingijs parvulis de auro cum uno foramine de auro. 320. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem et modicum plus et latitudinis palmi unius cum dimidio modicum minus, in cuius capitibus sunt liste decem diversorum colorum cum avibus et stellis de auro intus in ipsis listis. 321. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis

---

[1] Forse Risone della Marra, Signore di Serino, stato due volte Vicerè o Vicario di Re Roberto.

riproduce quello con il quale l'antica scuola di Napoli segnava i suoi.

Tale marchio di Napoli è simile a quello che si riscontra nel famoso reliquiario del sec. XIV, ora ridotto ad ostensorio, opera elegante di stile gotico esistente nella Chiesa dei PP. Francescani scalzi di Molfetta, e questa somiglianza fa nascere forte sospetto sull'autenticità di quell'altro marchio riprodotto negli statuti della

---

canne unius et palmorum septem et latitudinis palmorum duorum minus quarta, in cuius capicibus sunt liste sex de argento filato cum targijs ad aquilas medias de serico nigro et alias ad medias cruces de auro et inter eas liste quatuor parvule de serico diversorum colorum. 322. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis canne unius et palmorum septem cum dimidio et latitudinis palmorum duorum cum dimidio et in uno capite sunt liste tres de auro magne et inter eas sunt liste parvule decem de auro et serico et in alio capite est lista una de auro virgulata de serico rubeo, nigro et auro. 323. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis cannarum duarum et palmi unius minus quarte et latitudinis palmi unius cum dimidio in capite cuius sunt liste de auro inter magnas et parvas quindecim et in alio capite sunt liste parvissime trigintatres de auro cum certis alijs virgulis de auro cum listis quindecim de auro. 324. Item Ceppa una de serico albo cum listis de auro magnis et alijs parvulis de auro et serico diversorum colorum et intus indictis listis est quedam arbore de serico rubeo. 325. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum undecim cum dimidio et latitudinis palmi unius cum dimidio et in uno capite sunt liste sex de auro et inter eas sunt virgule de auro et serico et in alio capite sunt due liste virgulate. 326. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem et quarte unius alterius palmi et latitudinis palmi unius et duarum terciarum alterius palmi, in cuius capitibus sunt liste sex de seta celesti et viridi ad aves et largias de auro cum folijs de auro et quatuor alie liste mediocres inter eas sunt quatuor liste ad aves de auro et serico viridi. 327. Item Ceppa una de serico albo, lougitudinis cannarum duarum et palmi medij et latitudinis palmi unius cum dimidio, in cuius capitibus sunt liste de auro quatuor et sex liste de serico celesti cum grifonibus et avibus de auro et cum listis octo parvulis quatuor de serico viridi et rubeo cum losingijs de auro intus in eis cum pluribus virgulis de auro in ipsis duobus capitibus. 328. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis cannarum duarum et modicum plus et latitudinis palmi unius et modicum plus cum listis viginti de auro in duobus capitibus et inter eas sunt plures virgule de auro cum uno filo de serico nigro. 329. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis cannorum duarum et palmorum duorum et latitudinis palmi unius cum dimidio cum listis decem de auro. 330. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum septem cum dimidio et latitudinis palmorum duorum minus quarte, in cuius capitibus sunt liste due de serico celesti ad leones de auro et lilia, in quibus sunt liste quatuor de serico rubeo imburdate de serico citrino ad aves et cruces et inter liste sunt liste quatuor ad squalles diversorum colorum. 331. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum decem et tercia unius et latitudinis palmorum duorum et tercie unius alterius palmi, in cuius capitibus sunt liste octo de auro cum filis et virgulis de serico rubeo et viridi. 332. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum decem minus tercie et latitudinis palmi unius cum dimidio, in quibus capitibus sunt liste decem de serico diversorum colorum contexte de auro ad rosas et aves.

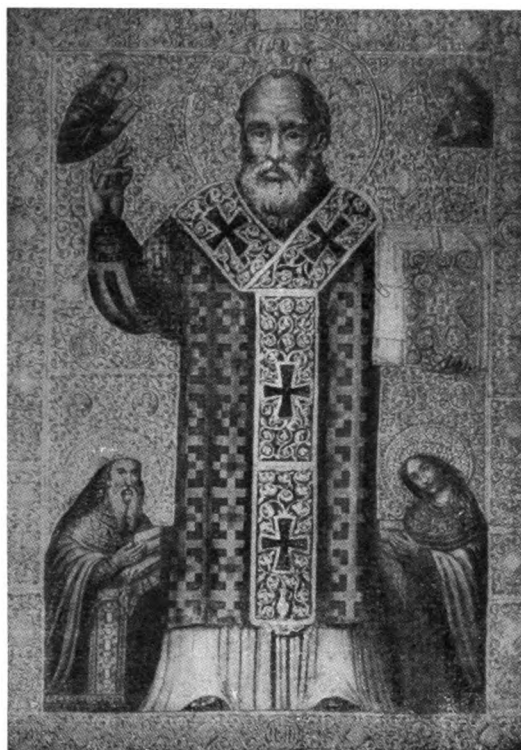



Immagine di San Nicola ornata di smalti
Bari, Tesoro della basilica di San Nicola (n. 575 dell'inv.)
(Can. G. Sabatelli, dis, - Fototipia Lopez, Bari)

333. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem parum plus et latitudinis palmi unius et modicum plus, in cuius capitibus sunt liste sex quarum due, que sunt medio, sunt de serico celesti contexte ad aves de serico citrino et rubeo et cum auro intus in eis et alie quatuor sunt de serico rubeo ad aves celestes et virides cum auro intus in eis. 334. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum undecim parum plus cum listis magnis sex de serico rubeo in duobus capitibus et cum listis quatuor de serico celesti et viridi cum filis de auro inter eas et cum alijs listis et cum listis eciam quatuordecim de serico parvulis diversorum colorum. 335. Item Ceppa una, longitudinis palmorum undecim cum listis sex magnis in duobus capitibus et lista una de serico viridi in uno capite et in alio capite cum lista una viridi et cum alijs listis parvissimis octo diversorum colorum. 336. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis

nobile arte degli orefici riformati nel 1380,[1] la cui copia si dice tratta da un manoscritto che faceva parte della ricca biblioteca del conte Ricciardi: sospetto maggiormente avvalorato dalla circostanza che manca nel citato documento non solo la intitolazione solita per la regia conferma, ma ancora la comune ed usuale data topica,

[1] F. Migliaccio, *Statuto degli orefici, ecc.*, Arch. Camp., volume 2, pag. 410.

canne unius et latitudinis palmi unius cum dimidio modicum minus cum listis sex de auro et serico diversorum colorum cum octo targijs cum avibus et floribus de auro et cum quatuor listis diversorum colorum. 337. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis canne unius et palmorum quinque cum dimidio et latitudinis palmi unius cum dimidio in cuius capitibus sunt liste sex de auro ad targias de serico celesti et rubeo et ad barras de auro et inter eas sunt liste quatuor de serico celesti et albo. 338. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum septem et terciarum duarum alterius palmi et latitudinis palmi unius cum dimidio, in cuius capitibus sunt liste due coloris sanguinei ad aves et nodos de auro, quatuor alie de serico celesti ad leones et arbores de auro et inter eas quatuor virgule parve de serico viridi ad vitas de auro. 339. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum octo cum dimidio et latitudinis palmorum duorum minus tercia in cuius capitibus sunt liste due de auro et quatuor de serico rubeo et in extremitatibus capitum virgule quatuordecim. 340. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem et latitudinis palmorum duorum et tercie unius alterius palmi et in capite uno est lista una in medio de serico citrino ad aves et rotulas de serico rubeo et in eisdem capitibus sunt due alie liste de serico citrino ad aves et aves et flores de serico sanguineo et inter dictas listas alie due liste mediocres de serico albo ad aviculas nigras et in alio capite lista una magna de serico rubeo ad aves semivirides et semirubeos et alie due liste rubee ad aves serici albi et due alie de serico citrino et nigro. 341. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum septem et latitudinis palmorum duorum in cuius capicibus sunt liste de serico rubeo et due de serico viridi et in extremitatibus ipsarum listarum sunt virgule de auro et serico rubeo et viridi et in extremitatibus ipsorum capitum sunt virgule octo de serico diversorum colorum. 342. Item Ceppa una de serico in quibus sunt due cruces de serico rubeo et est longitudinis palmorum novem et latitudinis palmi unius modicum plus in cuius medio sunt liste tres de camelloto ad aquilas et dragones de auro cum oculis rubeis et celestibus. 343. Item Ceppa una de serico albo cum una cruce in medio de serico rubeo, longitudinis canne unius cum dimidia in cuius capite sunt liste tres de serico nigro ad rosas de auro et argento et alie due de serico rubeo imburdate de auro serico viridi et sanguineo, que quidem liste sunt sute in dicta Ceppa. 344. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum undecim cum dimidio et latitudinis palmi unius modicum plus, in cuius capite est pictura de auro de baptida contexta de super de auro filato et serico sanguineo et rosellis de auro et in extremitatibus sunt cruces de aureo et serico sanguineo. 345. Item Ceppa una de investicio longitudinis canne inius cum dimidia in cuius capite sunt listicelle de auro serico sanguineo et nigro trigintanovem et in medio ipsarum sunt due liste contexte de auro serico rubeo et nigro et in extremitatibus ipsius sunt virgule de auro et serico nigro. 346. Item Ceppa una, longitudinis canne unius cum dimidia et latitudinis palmi unius et tercij alterius palmi ad listas de auro de baptida cum virgulis de serico rubeo viridi et celesti, quo est fracta in pluribus partibus. 347. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum undecim et latitadinis palmi unius cum dimidio et in uno capite sunt liste tres de auro et alie liste parvule sex de auro et in extremitatibus ipsius capite sunt virgule plures de auro. 348. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum tredecim sine auro et latitudinis palmi unius cum dimidio, in cuius capitibus sunt liste sexdecim consimiles de serico diversorum colorum. 349. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum undecim cum dimidio et latitudinis palmi unius et duarum terciarum, in cuius capitibus sunt liste parvule sex consimiles et inter eas alie quatuor liste parvissime de serico sanguineo. 350. Item Ceppa una suta in medio palmarum sex minus quarte et latitudinis palmi unius, in cuius capitibus sunt liste sex, in quibus listis duabus in medio sunt arma Regalia. 351. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum decem et latitudinis palmi unius cum dimidio, in qua sunt quinque cruces de serico sanguineo et sunt in ea sex liste de serico diversorum colorum, imburdate ad aves et stellas de auro et alie quatuor virgule de serico diversorum colorum. 352. Item Ceppa una de serico albo suta in medio, longitudinis palmorum quinque cum dimidio, in cuius capite sunt due liste de serico sanguineo et rubeo ad aves de auro et alie quatuor de auro ad aves de serico sanguineo et alie quatuor parvule de serico diversorum colorum. 353. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem cum dimidio et latitudinis palmorum trium minus quarte, in cuius capite sunt due liste de azorrino ad bestias de auro et alie quatuor de auro et serico azorrino. 354. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis canne unius et latitudinis palmi unius, in cuius capitibus sunt liste sex ad aves de auro et aves de serico rubeo et inter ipsas ad rosas de auro et de serico viridi, rubeo et celesti et ex utraque parte sunt targie stelle de auro et serico diversorum colorum. 355. Item Ceppa una parva de serico albo, longitudinis palmorum quinque et tercij et latitudinis palmorum duorum minus tercio, in cuius capitibus sunt liste mediocres quatuor de serico rubeo cum virgula una de auro et alie due de serico viridi cum duabus listis parvulis de auro intus in eis sunt sex virgule de auro pincillicate de serico et in extremitatibus virgule de auro cum serico de auro decem. 356. Item Ceppa una de serico, longitudinis palmorum novem cum dimidio et latitudinis palmi unius cum dimidio, in cuius capitibus sunt liste tres de auro et tres alie liste de serico sanguineo. 357. Item Ceppa una

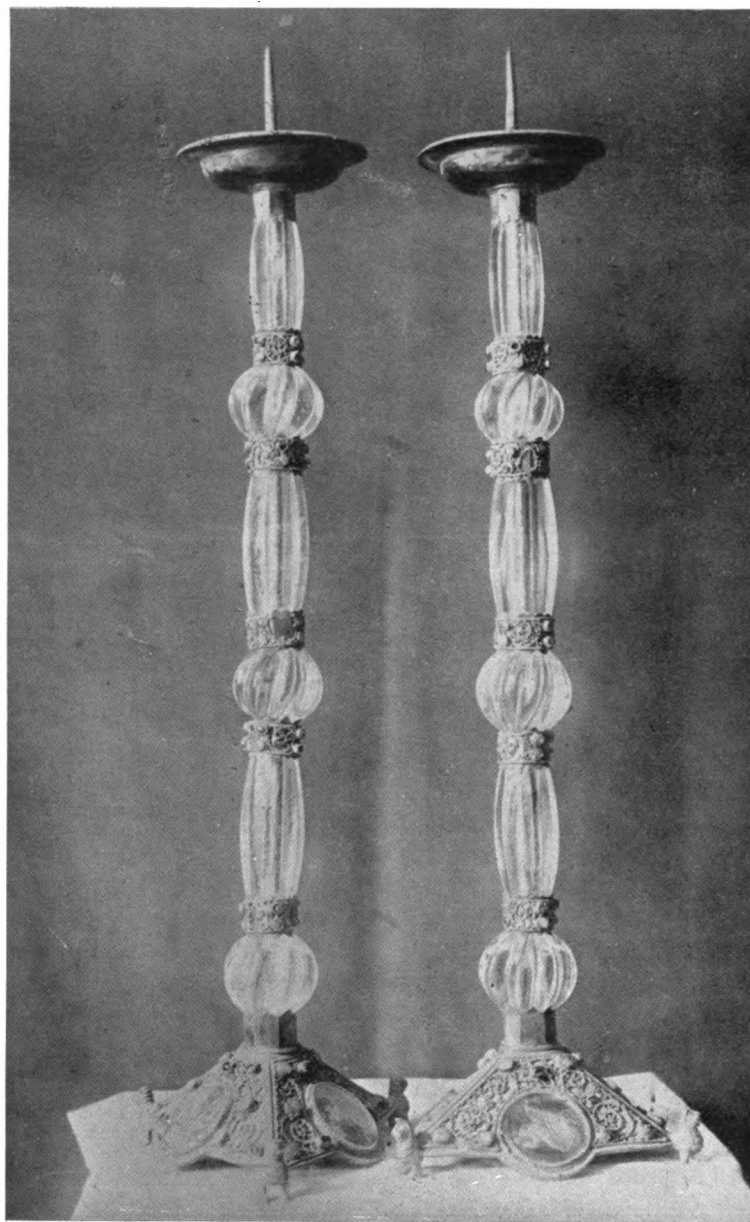
vedendosi in sua vece usata quella della città di Napoli con l'aggiunta dell'aggettivo di *fedelissima*, che dà al documento, voluto del secolo XIV, un carattere spiccatissimo d'influenza spagnuola e di tempi viceregali.

Quanto all'Abruzzo, con l'accenno della scuola di oreficeria di Sulmona e col ricordo del suo speciale marchio, questo documento precede di circa un secolo la data del diploma di Re Ladislao del

parvula, longitudinis palmorum trium cum dimidio et latitudinis palmi unius cum dimidio in qua sunt liste de auro trigintaquatuor et in extremitatibus ipsius sunt duodecim virgule de serico diversorum colorum. 358. Item Ceppicella una de serico albo, longitudinis palmorum quatuor et latitudinis palmi unius cum dimidio in qua sunt per totum liste decem et octo et in uno capite sunt plures virgule de auro. 359. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum undecim cum dimidio et latitudinis palmi unius modicum plus et in uno capite sunt virgule de auro novem et inter eas virgule de auro sexdecim et in alio capite sunt listicelle quinque de auro. 360. Item Ceppa una de serico albo fracta aliquantulum in parte, longitudinis canne unius et latitudinis palmi unius cum dimidio in cuius capitibus sunt liste sex de serico diversorum colorum ad aves de auro et alie quatuor de serico diversorum colorum. 361. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum septem cum dimidio et latitudinis palmi unius, in cuius capitibus habet sex listas diversorum colorum de serico scilicet azorrino, narangino et de auro. 362. Item Ceppa una de serico albo sine auro, longitudinis canne unius modicum minus et latitudinis palmi unius et quarte unius alterius palmi cum listis decem de serico diversorum colorum. 363. Item Ceppa una de serico albo, palmorum sex cum dimidio et latitudinis palmi unius cum dimidio, in cuius capitibus sunt quatuor listicelle de auro et liste sex de serico nigro et in extremitatibus ipsius plures virgule de auro et serico nigro. 364. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum decem minus tercio et latitudinis palmi unius cum dimidio, in cuius capitibus uno sunt tres liste de auro cum florellis de auro et de serico rubeo et in alio capite est una lista de auro et due de serico sanguineo et in uno capite sunt virgule de auro et in alio capite sunt virgule de serico sanguineo. 365. Item Ceppicella una de serico albo, longitudinis palmorum sex minus quarto et latitudinis palmi unius cum dimidio sunt liste sex mediocres de auro pinzillicate de serico rubeo et celeste et listicelle alie sexdecim de auro et in extremitatibus ipsarum liste parvissime de auro cum filo de serico celesti et rubeo. 366. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum sex et latitudinis palmorum duorum minus quarte, in cuius capitibus sunt due liste rubee ad aves et arbores et ymagines hominum de auro et liste quatuor de serico rubeo ad rotas et leones de serico jalino. 367. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum sex et latitudinis palmi unius cum dimidio cum listis duabus in duobus capitibus citrinis ad pavones de serico sanguineo et alie quatuor de serico citrino ad leones et arbores de serico rubeo. 368. Item Ceppa una de serico albo cum una cruce in medio de serico citrino, rubeo et nigro, longitudinis palmorum decem cum dimidio et latitudinis palmorum duorum cum dimidio cum castellis sex in utroque capite. 369. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum octo et quarte unius et latitudinis palmi unius et medii per totum album cum tota cunosia. 370. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum undecim minus quarta et latitudinis palmorum duorum minus quarta, in cuius capitibus sunt liste parvissime quindecim de serico nigro et in extremitatibus ipsius virgule vigintiquatuor. 371. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum septem cum dimidio et latitudinis palmorum duorum modicum plus in cuius capitibus sunt liste quinque discolorate de serico, viridi, albo et auro et in alio capite liste tres mediocres et due parvule de seta rubea et celesti cum avibus. 372. Item Ceppa una de cendato albo antiqua cum listis et cordellis de auro discolorate et seta rubea, viridi et nigra celesti discolorata, longitudinis canne unius modicum plus et latitudinis palmorum trium. 373. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem et latitudinis palmi unius cum dimidio modicum plus, in cuius capitibus sunt liste mediocres de serico sanguineo cum filis seu cordellis de auro. 374. Item Ceppa una de serico albo cum cruce una in medio serici rubei et celestis, longitudinis canne unius et palmorum septem, in cuius capite uno sunt liste de auro decem et octo et alie virgule de auro et in alio capite sunt liste parve viginti et in extremitate ipsius sunt alique virgule de auro. 375. Item Ceppa una de serico albo, longitudinis palmorum novem cum dimidio et latitudinis palmi unius in uno capite sunt liste sex, due sanguinee, due virides, una celestis et alia rubea et in alio capite liste due de serico nigro et alia in medio de serico rubeo et in extremitatibus capitum ipsius sunt virgule de serico viridi et celesti. 376. Item Ceppa una de investiccio de serico albo, longitudinis palmorum septem cum dimidio et latitudinis palmi unius, in cuius capitibus sunt liste quatuor de serico rubeo et due alie in medio eorum de serico celesti pincilicati de auro. 377. Item Ceppitella una de serico albo, longitudinis palmorum sex et latitudinis palmi unius et tercie unius alterius palmi, in cuius capitibus sunt liste due de auro, alie due de serico viridi et alie due de serico celesti et in extremitatibus sunt virgule quatuordecim de serico viridi et sanguineo. 378. Item Ceppa una nobilissima de serico albo, longitudinis huius palmorum quinque et terciarum duarum alterius palmi et latitudinis palmorum trium cum listis de auro sexdecim et due alie de auro ad targias cum ensibus tramfundatis et cum alijs listis de serico diversorum colorum alique contextate de auro. 379. Item Ceppa una de investiccio, longitudinis canne unius modicum plus et latitudinis palmorum duorum modicum plus cum duobus capitibus consimilibus cum listis duobus de serico sanguineo et aureo et in extremitatibus ad cruces parvulas de serico sanguineo. 380. Item Ceppa una de investiccio albo, longitudinis palmorum decem cum listis amplissimis sex de serico et alie duodecim de serico diversorum colorum cum

1409,[1] dal quale confusamente sembrano risultare queste due circostanze.

Dell'eccellenza dell'antica scuola di oreficeria, di smalti e nielli fiorenti nella città di Napoli fino dagli antichi tempi del dominio degli imperatori di Bisanzio e sotto il governo dei propri duchi ad essi soggetti sovente ricorre il ricordo nelle Cronache dei vescovi di

[1] GMELIN, *L'orefic. med. negli Abruzzi* trad. G. Crugnoli, pag. 27.

Candelabri donati da Carlo II d'Angiò
Bari, Tesoro della basilica di San Nicola (N. 106*bis* dell'inventario)

modicum de auro. 381. Item Ceppa una de investiccio albo cum listis sex de serico, longitudinis palmorum novem et in capitibus eorum sunt liste sex et in extremitate eius liste quatuor de serico nigro cum certis filis albis in medio quorum duo sunt magni et alij parvi. 382. Item Ceppa una de investiccio albo, longitudinis palmorum decem cum dimidio et latitudinis palmi unius cum dimidio et in uno capite ipsius sunt liste tres de serico sanguineo cum duobus virgulis de auro et in alio capite sunt liste due de serico celesti et in medio lista una de serico rubeo cum filis de auro prope ipsas. 383. Item Ceppa una de investiccio albo, longitudinis canne unius et latitudinis palmi unius et quarte unius alterius palmi cum listis sex in duobus capitibus de serico sanguineo et listis parvulis de auro inter eas duodecim cum duobus crucibus apertis de filo albo. 384. Item Ceppa una de cucullo filato, longitudinis canne unius et modicum plus et latitudinis palmi

quella città, con l'enumerazione degli artistici e sontuosi lavori da essi fatti eseguire per ornarne il tesoro di quella loro Basilica. In quelle pagine rimane ancora il ricordo della croce d'oro, del preziosissimo lavoro detto *spanoclastum* e *antipenton*, quello inoltre dei paramenti sacri sontuosissimi donati alla sua chiesa dal vescovo Paolo nel secolo VIII, e l'altro della croce d'oro con fini smalti e degli arredi sacri niellati del

---

unius et tercie unius alterius palmi cum listis sex in duobus capitibus, quarum quatuor sunt de serico rubeo et due alie de serico celesti et in extremitate eius sunt listitule de serico rubeo et nigro. 385. Item Ceppa una de investiccio albo, longitudinis palmorum septem cum listis sex de serico rubeo et est latitudinis palmi unius modicum plus et in capitibus ipsius sunt virgule diversorum colorum duodecim. 386. Item Ceppa una de investiccio, longitudinis canne unius cum tribus crucibus de serico viridi, citrino, celesti et albo imburdatis de albo et cum una targia coloris celestis cum scala et leone, ciconia, longitudinis cannarum trium et palmorum duorum et modicum plus cum duobus capitibus cum listis de auro viginti una et cum listis alijs parvulis de auro et in capitibus ipsius virgule de auro. 387. Item Ceppa una rubea, ongitudinis canne unius parum plus et in capitibus sunt liste de serico diversorum colorum. 388. Item Ceppa una rubea aliquantulum discolorata cum listis quartanzatis de serico celesti et albo et in capitibus eius cum listis de auro discolorato de opere antiquo. 389. Item una alia Ceppa consimilis sibi, longitudinis canne unius. 390. Item Ceppa una antiqua discolorata cum capitibus ad listas albas et cum urulis celestibus, longitudinis palmorum quinque cum dimidio et in medio est perforata. 391. Item Ceppa una de serico sanguineo, longitudinis cannarum duarum et palmorum duorum cum dimidio et latitudinis palmi unius cum dimidio, in capite cuius sunt liste de auro quatuordecim et in alio capite sunt liste quinque de auro et in extremitatibus ipsius virgule quamplures de auro. 392. Item Ceppa una de serico viridi, longitudinis palmorum quindecim et latitudinis palmorum duorum et quarte unius cum virgulis de auro viginti novem et cum urulis rubeis albis et viridibus et in duobus capitibus gramate duo de auro virgulate serico rubeo et celeste albo. 393. Item Ceppa una azorrina, longitudinis palmorum novem cum dimidio et latitudinis palmorum quatuor minus quarta et in capitibus cum listis de auro discolorato ad operam saracenicam et in extremitatibus suis de cendato celesti discolorato. 394. Item Ceppa una de azorrino cum urulis rubeis, longitudinis canne unius et modicum plus et latitudinis palmorum quatuor cum dimidio in cuius capite est una gramata ad operam saracenicam. 395. Item Ceppa una de serico celesti virgulata de auro et in uno capite est nigra virgulata de auro. 396. Item Ceppa una nigra magna et nobile, longitudinis cannarum trium, palmorum trium et quarta unius in uno capite cum listis decem et octo de auro et inter eas alie listicelle quinquagintasex, et in alio capite sunt liste sexdecim et in medio earum listicelle de auro quadragintaocto et in extremitatibus virgule quamplures de auro et est latitudinis palmorum duorum minus quarta. 397. Item Ceppa una de serico nigro, longitudinis cannarum trium et palmi unius et latitudinis palmorum duorum modicum minus cum listis de auro mediocribus viginti tribus et cum alijs listis parvulis quinquaginta duabus et in extremitatibus ad virgulis de auro. 398. Item Ceppe due contigue sute et in parte fracte nigre in capitibus ad operas saracenicas, longitudinis canne unius et latitudinis palmorum semptem. 399. Ceppa una de serico nigro, longitudinis canne unius et latitudinis palmi unius cum dimidio cum listis triginta duabus parvulis diversorum colorum et modicum de auro et in alio capite liste sex de auro parvule et plures alie diversorum colorum et in extremitatibus capitum virgule diversorum colorum. 400. Item Ceppe due contigue sute simul cum uno filo citrino totaliter nigre sine aliquibus listis, longitudinis palmorum novem et latitudinis palmorum trium et tercie unius. 401. Item Ceppa una sanguinea discolorata, longitudinis palmorum tresdecim et tercie unius alterius palmi aliquantulum in medio fracta et latitudinis palmorum duorum, in cuius capitibus sunt liste novem inter magnas et parvas et una alia rubea cum sex virgulis de serico viridi in uno capite. 402. Item Camisum unus de serico albo ad rammas cum fimbrijs et pluvialibus de drappo aureo cum leonibus de auro et serico celesti. 403. Item Camisus unus de investiccio cum fimbrijs ad ymagines de auro cum serico. 404. Item Camisus unus de investiccio cum fimbrijs ad arma Regalia. 405. Item Camisus unus de panno lineo cum fimbris ad cantarellas, arbores, rosas et nodos de auro cum campo rubeo. 406. Item Camisi tres de lino cum fimbrijs de drappo aureo et cum pivialibus de eodem drappo cum frisis in spatulis, missi per quondam bone memorie Ducem Calabrie. 407. Item Camisus unus de panno de lino cum fimbrijs de tartarisco cum pinealibus de panno serico diversorum colorum. 408. Item Camisus unus de panno lini cum fimbrijs et pinealibus cum panno de serico sanguineo ad cruces et folia de auro. 409. Item Camisi pannilini albi quatuor cum fimbrijs de panno deaurato et ultramanno antiquo cum avibus et ymaginibus de serico diversorum colorum, quorum duo habeant pinealia magna de serico rubeo. 410. Item Camisus unus de pannolini cum fimbrijs et pinealibus de velluto celesti ad arma domini Batholomei de Capua. 411. Item Camisus unus cum fimbrijs viridibus indiaspratis de panno de Lucca cum avibus cum capitibus pettibus et spatulis de auro. 412. Item Camisus unus de investiccio cum fimbrijs de panno aureo cum rotellis de serico rubeo et albo cum leonibus intus in eis de auro et in extremitatibus ipsorum sunt gramate due ad rotellas et ad rosas de serico celesti et auro. 413. Item Camisus unus de panno lini ad fimbrijs et pinealibus de xammito citrino ad arma quondam domini Petri de Morerijs. 414. Item Camisus unus de panno lini cum fimbrijs et pinealibus de velluto rubeo. 415. Item Camisus unus de panno lini cum fimbrijs et pinealibus de velluto sanguineo. 416. Item Camisus unus de panno lini cum fimbrijs et pinialibus de xammito rubeo cum fusellis de auro in ipsis

vescovo Giovanni e dei munificenti doni del vescovo Anastasio entrambi del secolo IX.[1] Però la memoria di tante magnificenze artistiche sarebbe rimasta poco credibile se ancora non si conservasse in quella Cattedrale la mirabile croce d'oro ornata di pietre preziose di vario colore e di fini smalti raffiguranti santi, fatta fare

[1] CAPASSO, *Mon. Neap. Duc. Chron. Episc. S. Neap. Eccl.*, vol. I, pag. 188, 204, 216.

---

fimbrijs. 417. Item Camisus unus de panno lini cum fimbrijs et pinealibus de cataxammito celesti. 418. Item Camisus unus de panno lini cum fimbrijs de serico citrino ad aves, lepores, nodos et denarios de auro cum pinealibus magnis de cendato rubeo. 419. Item Camisus unus de panno lini cum fimbrijs et pinealibus de cendato celesti. 420. Item Camisi novem de lino cum fimbrijs rubeis de serico consimilibus ad pineas et compassus de auro. 421. Item Camisus unus de bombicello intramato de serico ad modum bocharani. 422. Item Camisus unus de lino cum fimbrjis nigris indiaspratis de serico discolorate ad pampanas et rotellas. 423. Item Camisus unus de lino cum fimbrijs et pinealibus de cendato rubeo. 424. Item Camisi quinque de lino cum fimbrijs usitatis diversorum colorum. 425. Item Camisi duodecim albi usitati de panno lini. 426. Item Planete de panno lini albo decem usitate cum crucibus de cendato ante et retro quatuor. 427. Item Ammicti viginti sex cum collanis in quibus sunt collaria ad arma Regalia cum floribus seu lilijs de auro et alij quatuor sunt collaria ad arma Regalia cum lilijs de serico citrino. 428. Item Ammicti sexaginta de panno lini albo. 429. Item Suprasyndones due pannilini magne consimiles cum listis sex in capitibus cuius libet ipsarum de serico citrino et rubeo et celesti ad arma domini Sparan[1] et ad rosellas de auro et serico diversorum colorum. 430. Item Suprasindones due consimiles de pannolini cum listis sex in capitibus cuiuslibet ipsarum de serico rubeo et viridi et inter eas ad aves et rosellas de serico diversorum colorum et losangias de auro. 431. Item Suprasyndo una de panno lini cruda cum crucibus tribus in medio de auro et cum targijs sex ad arma illorum de Malerba et in capitibus ipsius sunt liste sex imburdate de auro et argento ad aves, aquilas et leones de serico diversorum colorum. 432. Item Suprasyndo una de serico albo ad rammas cum crucibus tribus in medio de serico nigro et rubeo cum listis decem de serico diversorum colorum imburdatis ad porcos, canes et dragones de auro et ad targias cum barris de serico nigro et albo. 433. Item Suprasyndo una alba de lino in qua est sutus pannus de lino crudo cum feris de serico rubeo et nigro in cuius capitibus sunt liste et homines, equites et mulieres tenentes se per manus et ludentes in chorea ad operas saracenicas. 434. Item Suprasyndo una de tela de lino cruda cum listis sex de serico rubeo et nigro et ad aves cum quatuor pedibus de serico nigro et rubeo per totum. 435. Item Suprasyndo una de tela cruda cum listis sex quarum quatuor sunt de serico nigro cum avibus et arboribus et alie due sunt de serico rubeo... et losangias ad rotas et rosellas de serico celesti, rubeo et viridi cum certis pavonibus. 436. Item Suprasyndones tres consimiles usitate magne cum listis rosis, avibus arboribus et rosellis seminatis per totum. 437. Item Suprasyndo una magna ad duas fersas de tela cruda cum listis duabus magnis ad rosas, aves, targias et lupos de serico diversorum colorum. 438. Item Suprasindo una de panno lini albo cum ystoria Novi Testamenti et certis alijs ymaginibus Sanctorum de serico diversorum colorum. 439. Item Suprasyndo una cum rota in medio in cruce una rubea et in circuitu rote sunt lictere in capitibus ipsius cum ymaginibus Apostolorum, Nostre Domine, Salvatoris et in extremitatibus eius Ystoria Beati Nicolai. 440. Item Suprasyndo una sculpta cum crucibus tribus de serico viridi et rubeo, in cuius capitibus est Ystoria Caroli Magni. 441. Item Suprasyndo una de serico albo et rubeo... per totum. 442. Item Suprasyndo una de tela cruda ad stellas de serico rubeo et nigro per totum cum duabus listis in capitibus ad aves et rosas de serico rubeo et nigro. 443. Item Suprasyndo una scripta de duobus mandilibus sutis in medio et cruda cum listis quatuor magnis ad rosas et aves de serico diversorum colorum. 444. Item Suprasyndo una de panno lini crudo cum listis sex in capitibus de serico rubeo et nigro inter eas ad rosas. 445. Item Suprasyndo una de panno lini cum listis magnis et parvis in capitibus decem et octo cum avibus et rosis de serico rubeo et nigro. 446. Item Suprasyndo una tenuis et usitate cum listis decem et octo inter magnas et parvas de serico nigro et rubeo. 447. Item Suprasyndo una de lino ad rammas de fersia una et dimidia cum listis novem de serico rubeo et nigro ad aves. 448. Item Suprasyndo una de tela cruda cum listis decem in capitibus ad rosas, nodos et aves de serico rubeo et celesti. 449. Item Suprasyndo una scripta de panno lini usitata cum listis duodecim in capitibus ad aves et aviculas de serico rubeo et nigro. 450. Item Suprasyndo de lino, qua ponitur super tabula Altaris, de una fersa cum dimidia in cuius capitibus sunt liste sex ad arbores, rosas, aquilas, leones de serico diversorum colorum et inter dictas listas sunt equites et pedites cum cartellis in quibus sunt due targie. 451. Item Suprasyndo una de panno lini cum duobus capitibus ad unam fersam cum duobus listis magnis ad operam saracenicam. 452. Item Suprasyndo alia panni lini cum urulis celestibus ex utraque parte cum lista in uno capite diversorum colorum ad operam saracenicam. 453. Item Suprasyndo una quasi canne unius cum duobus urulis celestibus cum una gramata ad operam saracenicam cum auro serico celesti, rubeo et viridi. 454. Item Suprasyndo una larga et tenuis cum duabus listis de auro discolorato et serico eciam discolorato ad operam saracenicam. 455. Item Suprasyndo una subtilis cum quatuor listis parvulis de serico celesti et infra predictas listas sunt cruces de eodem serico. 456. Item Suprasyndo una de lino cum cruce in medio de serico rubeo cum duodecim listis de serico albo laboratis

[1] Sparano da Bari, Gran Protonotario o Logoteta del Regno, morto nel 1299 e sepolto nella Cappella da lui edificata nella Chiesa di San Nicola di Bari.

è donata a quella sua chiesa nel secolo VII dal vescovo San Leonzio.[1]

Innanzi a questo monumento geniale dell'antica arte orafa napoletana, nel quale si verifica un certo riscontro, e per la delicata fattura e per lo stile bizzarro, col grazioso orecchino della stessa provenienza artistica riprodotto nell'opera del chiarissimo Capas-

[1] Op. cit., vol. II, parte II, tav. XIX e XIX *bis*.

ad rammas. 457. Item Suprasyndo una alba usitata larga cum cruce una in medio de serico rubeo cum undis ex utraque parte rubeis et in extremitatibus capitibus sunt duo ovuli coloris rubei. 458. Item Suprasyndo una alba in parte fracta sive per totum indyasprata de filo albo cum una cruce in medio de serico ad undas. 459. Item Ferse due de tela ad rammas coniuncte cum una reticella de filo albo in quarum capitibus sunt due magne liste de serico rubeo et nigro ad aves, nodos et rosas et per totum seminate ad rosas magnas et parvas de serico rubeo et nigro. 460. Item Suprasyndo una ad duas fersas de panno lini usitata cum listis sex in capitibus de serico nigro et rubeo discolorato. 461. Item Suprasyndones quinque unius et eiusdem coloris albe ad rammas ad fersas magnas per totum donate per Romoaldum Iohannacij domini Roberti. 462. Item Suprasyndo una ad rammas ad duas fersas cum listis sex in duobus capitibus aliquantulum usitata et fracta cum listis de bombice. 463. Item Suprasyndo una alba de panno lini cum listis sex de serico seminigro et semirubeo ad rosellas et inter eas flores, arbores et lilia de serico eiusdem coloris. 464. Item Suprasyndo una scripta cum listis in duabus capitibus sex quorum sunt due rubee, una sanguinea, una celestis cum rosellis intus in ea, alia citrina, alia viridi inter quas sunt arbores et aves de auro et serico diversorum colorum et medio est iuncta de albo panno. 465. Item Suprasyndo una scripta ad rammas cum listis octo de serico rubeo et nigro discolorato. 466. Item Suprasyndo una scripta ad listas magnas cum duodecim aquilis magnis celestis et rubeis. 467. Item Suprasyndo una usitata alba de lino cum listis sex de serico rubeo diversorum colorum et in uno capite fracta et intus dictas listas sunt aves et losangie magne de eodem serico. 468. Item Soprasyndo una cum cruce una in medio cum listis sex de serico rubeo et nigro ad rosas, stellas, arbores, aves et bestias et in extremitatibus sunt aves et arbores. 469. Item Suprasyndo una alba cum cruce una in medio de serico nigro cum listis sex de serico sanguineo et in extremitatibus sunt virgule decem de serico citrino et sanguineo. 470. Item Suprasyndo una de panno albo cum sex listis de serico rubeo et celesti. 471. Item Suprasyndo una cum crucibus tribus de serico rubeo cum listis sex de serico albo. 472. Item Suprasyndo una alba cum listis decem inter magnas et parvas ad aves et nodos de serico nigro et rubeo et in extremitatibus ipsius sunt octo listicelle eiusdem coloris. 473. Item Suprasyndo una cum listis sex magnis de serico rubeo ad aves, castella et arbores cum crucibus septem de serico nigro. 474. Item Suprasyndo una cum cruce una in medio cum listis sex in capitibus diversorum colorum. 475. Item Suprasyndo una alba de tobalia ad rammas alba per totum cum cruce una in medio de velluto rubeo. 476. Item Suprasyndo una alba cum listis sex in capitibus discoloratis rubeis et celestibus et in medio crux una cum tribus brachijs. 477. Item Suprasyndones inter magnas et parvas antiquas et in parte fracte et usitate cum serico diversorum colorum quinquaginta. 478. Item Mandile unum quod portatur ante Prelatos qui celebrant in eadem Ecclesia cum listis de auro et serico celesti et rubeo ad aves, arbores et rosellas decem. 479. Mandile unum de investiccio crudo cum listis decem inter magnas et parvas de serico rubeo, celesti et nigro ad aves et rosellas de auro cum arboribus de argento et serico celesti et viridi et cum alijs virgulis de serico rubeo, nigro et auro duodecim. 480. Mandile unum de lino cum listis decem inter magnas et parvas quorum sex sunt de serico rubeo, nigro et quatuor de serico nigro et rosis de auro et de serico nigro. 481. Mandile unum de lino cum listis sex in capitibus quarum due sunt de serico rubeo excolorato et alie due de serico sanguineo et alie due de serico viridi ad rosas de serico albo, sanguineo et viridi. 482. Mandile unum album de lino albo cum listis sex de serico ad aves, gallitellos, arbores et nodos de serico diversorum colorum et inter eas grifones et cervicanes et arbores de serico cum capitibus, pedibus et caudis de auro. 483. Mandile unum usitatum cum listis sex contiguis diversorum colorum cum cruce parvula de serico rubeo. 484. Mandile unum de lino cum cruce una in medio de serico rubeo et nigro florita cum listis magnis de serico rubeo, nigro et albo ad rosas magnas et parvas et aves. 485. Mandile unum cum crucibus in medio ad rosas de serico rubeo et nigro et cum quatuor listis de serico rubeo et nigro et cum crucibus inter ipsas sexdecim de eodem colore, quod solet poni in Altari crucis. 486. Mandile unum cum listis quatuor de serico sanguineo et quatuor de serico diversorum colorum cum crucibus parvulinis intus in eis. 487. Mandilia dua cruda contigua ad listas cum rosis, targijs et avibus de serico diversorum colorum. 488. Mandile unum crudum ad duas listas magnas cum targijs, aquilis et avibus et rosellis diversorum colorum cum crucibus sex de serico viridi, nigro, rubeo et citrino. 489. Mandile unum crudum cum cruce una in medio ad reticellam de serico nigro in medio cum listis sex de serico diversorum colorum ad aves, arbores, feras et rosas. 490. Mandile unum crudum cum crucibus tribus in medio de serico rubeo cum listis decem de serico diversorum colorum cum avibus. 491. Mandile unum crudum cum listis decem de serico, quorum tres sunt de serico narangino ad aves celestes et alie tres de serico rubeo ad aves virides, reliqua quatuor sunt ad aves diversorum colorum. 492. Mandile unum cum listis tribus in uno capite cum arboribus, avibus, rosis magnis et parvis et in alio capite est lista una ad rosellas et aves. 493. Mandile unum crudum cum cruce una de serico rubeo, citrino et celesti cum duabus listis magnis ad aves, targias et rosas de serico diversorum colorum. 494. Mandile unum crudum cum duabus listis ad aves, rosas

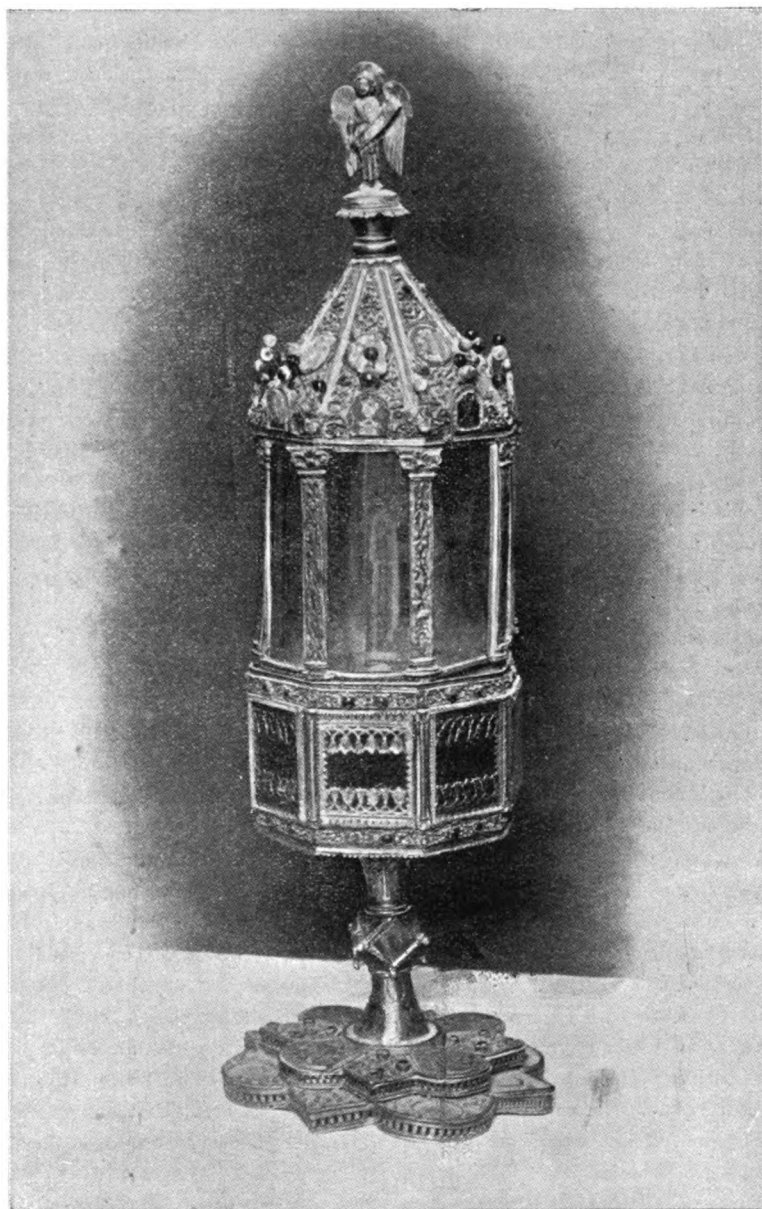
so,[1] non può rimanere più dubbio sull'esistenza in quella città di una scuola d'oreficeria antichissima e celebratissima. Della quale quantunque questi due capolavori soltanto, per somma iattura, sieno giunti fino a noi, avanzi di numerose opere d'arte obliate o distrutte, pure essi solo bastano a farci fede del massimo grado di perfezione

[1] Op. cit., vol. II, parte II, pag. 255.

magnas et parvas et cervos. 495. Mandile unum crudum cum listis sex ad aves, castella, arbores et rosas de serico nigro et rubeo. 496. Mandile unum crudum cum listis duabus ad rosas per totum cum licteris in medio nigris et cum duabus R in capitibus. 497. Mandile unum cum crucibus tribus in medio de serico rubeo cum duabus listis magnis ad rosas et aves de serico rubeo et nigro. 498. Mandile unum ad listas duas magnas ad rosas, aves et targias et arbores de serico rubeo et nigro. 499. Mandile unum cum listis duabus amplis virgulatis ad canes, lepores et dragones de serico nigro et rubeo. 500. Mandile unum cum crucibus novem de serico rubeo et nigro cum duabus listis ad arbores, rosas et aves de eodem colore. 501. Mandile unum cum listis sex ad rosas et aves de serico diversorum colorum. 502. Mandile unum incisum et iuntum per medium cum listis sex ad aves, pavones et arbores de serico diversorum colorum. 503. Mandile unum ad rammas crudum cum listis duabus magnis ad pavones et arbores de serico diversorum colorum. 504. Mandile unum cum listis sex, quorum quatuor sunt de serico rubeo, una de serico sanguineo et alia de serico celesti. 505. Mandile unum cum listis decem et octo ad aves et arbores de serico diversorum colorum. 506. Mandile unum usitatum cum listis sex ad rosas, targias et aves de serico diversorum colorum. 507. Mandile unum cum listis sex mediocribus ad stellas, aves et nodos de serico diversorum colorum. 508. Mandile unum cum crucibus duabus de serico nigro cum listis quatuordecim ad aves et arbores et bestias et feras diversorum colorum. 509. Mandile unum cum listis quatuor parvulis de serico rubeo et citrino. 510. Mandile unum cum cruce una in medio de serico nigro cum rosis et avibus de serico rubeo et nigro. 511. Mandile unum cum listis sex quorum quatuor sunt de serico rubeo et alie due de serico sanguineo. 512. Mandile unum cum listis duabus magnis ad cruces, rosas et arbores, stellas, targias, pavones, cervos de serico rubeo et nigro. 513. Mandile unum cum listis quinque in uno capite inter magnas et parvas et sex mediocres in alio capite ad nodos et rosas de serico diversorum colorum. 514. Mandile unum ad rammas cum crucibus tribus tinctis de atramento et cum listis sex quarum quatuor sunt de serico rubeo et due magne de serico sanguineo ad cruces et aves. 515. Mandile unum cum crucibus quinque de serico nigro et cum listis sex quorum quatuor sunt de serico rubeo et due de serico sanguineo. 516. Mandile unum ad rammas et ad fersas cum listis duabus ad compassus et rosas de serico rubeo et nigro. 517. Mandile unum crudum cum tribus crucibus de serico nigro cum listis sex ad aves et feras et arbores de serico nigro et rubeo. 518. Mandile unum crudum cum duabus listis ad rosellas et medias rosas magnas de serico rubeo et nigro. 519. Mandile unum crudum cum crucibus octo de serico rubeo et nigro cum listis duabus ad aves, rosas et targias in uno capite et in alio capite ad listas tres ad aquilas, aves, feras et arbores de serico rubeo et nigro intertum in duabus capitibus. 520. Mandile unum crudum cum listis duodecim inter magnas et parvas ad aves, arbores de serico rubeo et nigro. 521. Mandile unum de serico crudum cum listis decem quarum quatuor sunt aves de serico rubeo alie quatuor ad aves et leones de serico rubeo et nigro, relique due de serico nigro. 522. Mandile unum crudum cum listis sex et cum sex alijs listicellis ad aves et arbores de serico rubeo, celesti, citrino et ialino. 523. Mandile unum cum listis duabus magnis et octo parvulis ad nodos de serico rubeo, viridi, celesti et citrino. 524. Mandile unum cum listis quindecim inter magnas et parvas ad arbores, aves et rosas de serico rubeo et nigro. 525. Mandile unum cum listis duodecim inter magnas et parvas ad aves et castella de serico nigro et rubeo. 526. Mandile unum crudum cum listis septem et pavonibus et arboribus de serico nigro, rubeo et citrino. 527. Mandile unum de imbesticcio album cum urulis rubeis et cum listis ad operas saracenicas. 528. Mandile unum ad rammas crudum cum listis sex ad aquilas, grifones, rosas et arbores. 529. Mandile unum sculptum cum listis sex de serico rubeo, viridi, sanguineo et citrino diversorum laborum. 530. Mandile unum cum duabus listis magnis et duodecim parvis ad castella et homines tenentes falcones in manibus de serico rubeo, nigro et citrino. 531. Mandile unum cum duabus listis ad compassus et rosas integras et rubeas de serico nigro. 532. Mandile unum cum crucibus tribus de serico rubeo et nigro cum listis duabus magnis et duabus parvulis de serico rubeo, nigro et citrino et inter eas ad rosas de serico rubeo et nigro. 533. Mandile unum crudum cum listis sex de serico rubeo et nigro et celesti, sanguineo et citrino diversorum laborum. 534. Mandile unum cum crucibus duabus in capitibus de serico rubeo cum listis sex mediocribus ad aves et columpnas et in extremitatibus octo liste parvule de serico rubeo et nigro. 535. Mandile unum cum listis sex ad grifones, rosas magnas et parvas et ad aquilas et ad nodos, cruces et columpnas de serico diversorum colorum et inter dictas listas cruces sex de serico rubeo et citrino. 536. Mandile unum cum listis sex magnis et quatuor parvulis ad rosas et aves de serico sanguineo et rubeo. 537. Mandile unum cum listis sex quarum quatuor sunt de serico rubeo et alie due ad aves de serico viridi et celesti et rubeo. 538. Mandile unum cum listis quatuor magnis ad nodos, compassus et alios labores et aves de serico rubeo et celesti. 539. Mandile unum cum listis duabus magnis ad rosas et aves de serico rubeo et nigro et cum una cruce fracta ad reticellam. 540. Mandile unum cum listis sex ad rosas de serico nigro et rubeo et inter dictas listas ad aquilas, aves et rosellas de serico rubeo et nigro et cum una cruce in medio de serico rubeo. 541. Mandile unum cum crucibus

artistica alla quale giunse con le sue superbe creazioni.

Nè tale tradizione artistica si può dire del tutto spenta e venuta meno attraverso i secoli susseguenti se si pon mente al maraviglioso imbusto del santo martire Gennaro, patrono di quella città, che si conserva nella di lui chiesa,[1] lavoro egregio fatto eseguire nel 1304 da

[1] G. M. Fusco, *Dell'argenteo imbusto di S. Gennaro*, pag. 14 a 18.

Reliquiario d'argento dorato
Bari, Tesoro della basilica di San Nicola
(N. 14 dell'inventario)

undecim de serico rubeo et nigro cum listis decem ad aves et compassus de serico rubeo, celesti et ialino. 542. Mandile unum cum crucibus tribus de serico rubeo et cum listis duabus magnis ad aves et losingias de serico rubeo et nigro. 543. Mandile unum forficatum in diversis partibus cum listis duabus de serico diversorum colorum. 544. Mandile unum cum listis duabus magnis ad aves cum listis duabus magnis ad rosas et aves diversorum colorum. 545. Mandile unum crudum cum listis decem ad aves, rosas, castella, leones et nodos de serico. 546. Mandile unum cum duabus crucibus nigris cum listis sex ad aves, feras de serico rubeo et nigro. 547. Mandile unum cum listis quatuordecim ad aves et castella de serico rubeo et nigro. 548. Mandile unum cum listis sex ad rosas, aves et compassus et arbores de serico diver-

re Carlo II d'Angiò dai rinomati orafi della sua Corte, maestro Stefano Gottofredò, Guglielmo de Verdelaya e Milecto de Ausurijs. In esso l'eleganza e finezza della fattura sembrano rivaleggiare con la genialità degli smalti e dei nielli e con la ricchezza e profusione delle pietre preziose così da non farci meravigliare della descrizione del calice donato dal de Morerijs alla chiesa di Bari.

---

sorum colorum. 549. Mandile unum cum duabus listis ad feras, aquilas et danarios parvulos de serico rubeo, nigro et citrino. 550. Mandilia usitata inter magna et parva cum serico diversorum colorum et diversorum laborum ducentatria. 551. Cortine quatuor quorum due sunt magne, due parve ad arma Aragonum cum armis intus de Ungaria [1] et circumdate de velluto sanguineo ad losingia cum armis quondam domini Petri de Morerijs. 552. Cultra una cum fundo de panno aureo ad aves, circumdata de cataxammito viridi, infoderata de panno viridi celesti. 553. Cultre due longe consimiles de serico viridi indyasprato de auro, circumdate cendato rubeo, infoderate in parte de panno viridi. 554. Pannus unus longus de cataxammito celesti ad rotellas de auro cum una lista de auro circumdatus cendato citrino et infonderatus panno viridi de lino. 555. Pannus unus de cataxammito celesti ad pisses cum lista una de auro cum piscicellis de auro circumdatus de cendato rubeo, infoderatus de panno viridi de lino. 556. Pannus unus longus de mezanellis ad leones et rotas de auro discoloratus circumdatus cendato rubeo infoderatus panno celesti. 557. Pannus unus discoloratus cum fundo de auro discolorato circumdatus cendato celesti ad arma domini Caroli de Stella,[2] infoderatus panno de lino rubeo. 558. Pannus unus cum fundo de auro discolorato circumdatus cataxammito viridi discolorato. 559. Pannus unus cum fundo de auro ad listas celestes et rubeas discoloratus indiaspratus de auro, cum gramata una in parte in uno capite, circumdatus de cataxammito viridi. 560. Pannus unus ad modum cultre cum fundo de auro discoloratus circumdatus cataxammito sanguineo discolorato, infoderatus de panno de lino. 561. Item cultre due antique ad serratasinos et grifones et alias feras fracte. 562. Planete de serico antique et fracte in parte et usitate de serico diversorum colorum decem et octo. 563. Cappe seu Pluvialia antique usitate et veteres diversorum colorum quatraginta. 564. Tunice antique veteres et fracte de serico diversorum colorum decem et septem. 565. Dalmatice antique veteres et fracte de serico diversorum colorum tresdecim. 566. Facies una de cohopertorio cum fundo de panno viridi de lino seminata per totum ad rosas albas, cum uno homine tenente liram in manibus et cum una muliere et cum arbore uno, ciconia in medio ipsarum, circumdata de panno de lino rubeo cum babuinis et rosis.

Segue l'elenco di duecentosedici volumi di vario argomento, fra i quali è degno di ricordo: « Liber unus Ystorie Normannorum qui sic incipit: Inclito et Pervenerando quem genus ornat sapientiam decorat ». Poi è enumerato il diplomatico in sessantatrè numeri fra Diplomi e Bolle.

[1] Stemma inquartato della Regina Sancia di Aragona, moglie di Re Roberto.

[2] Carlo de Stella, figlio di Riccardo Razionale della Gran Corte della Vicaria e Regio Te oriero (*Reg. Ang.*, n. 349, pag. 195).

Invenerunt inferius in Confexione, ubi corpus eiusdem mirifici Confexoris venerabiliter requiescit, vasa argentea, aurea, ornamenta, et res infrascriptas videlicet: 567. Altare magnum ornatum per totum circumcirca... argento cum ymaginibus Sanctorum et de super tribunali ipsius Altaris ornatum est et cohopertum de argento per totum cum ymagine Dei Patris in medio quatuor Evangelistarum in figuris lune et stellis. 568. Item retro ipsum altare est Tabula una que extraditur de una columpna et aliam que quindem ex... te cohoperta et ornata est de argento per totum cum ymaginibus Beati Nicolai et Sanctorum cum pomis novem de argento deauratis superpositis in ipsa tabula. 569. Item Lampades de argento magne decem et octo, duodecim scilicet ex eis in una forma cum ymaltis deauratis et sex alterius forme magne... ad aquilam cum duobus capitibus pendentes super ipsum tribunal circumcirca ipsum altare, ponderis librarum quinquagintaquinque et alie sex ponderis librarum quindecim et unciarum duarum cum omnibus catinellis que sunt in eisdem. 570. Lampas una magna de argento misse Ecclesie per Cesarem Sclavonie [1]... pulcherrimis et nobilibus catinellis de argento ponderis librarum sex et unciarum decem. 571. Lampas una cum catinellis de argento cum armis domini Iordani de Ursinis [2] ponderis librarum quatuor. 572. Lampas una magna et suptilis de aurato cum pulchro labore missa per quondam Sclavo... plis duodecim deauratis et cum licteris videlicet: *Cesar Gregorius* [2] *me fecit* fieri, ponderis librarum sex et unciarum decem. 573. Lampades quatuordecim parve, quarum una est deaurata et una alia est ad modum Pellicani et una alia ad modum Turribuli que sunt in pondere librarum octo cum dimidia. 574. Lampas de auro purissimo pulcherrime laborate que pendet super ipsum Altare in medio tribune seu ciborij Altaris que habet catinellas de auro non ita puro sicut est ipsa lampas et est ponderis cum eisdem catinellis librarum trium unciarum quatuor cum dimidia. 575. Item Ycona una magna altitudinis quasi canne unius in qua sculpta est ymago Beati Nicolai ornata in diversis partibus de argento laborato ysmaltis cum ymaginibus Sanctorum circumcirca ipsam conam que posita est in Confexione iuxta ipsum Altare. 576. Item Imbutellum unum de auro purissimo cum ysmaltis sex parvulis pendentibus ... na ipsius Imbutelli ad arma comitis et comitisse Minerbini et Palatinus Altamure [3] circumdata lapidibus preciosis sexdecim et pernis sexdecim, ponderis uncie unius et quartarum trium alterius uncie. 577. Item Ymago una de argento longitudinis

[2] Cesare, imperatore di Bulgaria, detto nel documento per errore Cesare di Schiavonia.

[1] Giordano degli Orsini, forse parente o della stessa famiglia di Bertoldo, priore della Chiesa di San Nicola.

[3] Giovanni Pepino, conte di Minervino e Palatino di Altamura, e sua moglie Giovanna de Baro.

Così è uopo concludere che l'oreficeria napoletana, anzichè essere importazione straniera, nacque fra noi dal lento perfezionamento dell'arte classica romana e come cosa tutta nostra si mantenne sempre in grande rinomanza. Propagata per favorevoli circostanze da questo suo antico centro di produzione nel forte Abruzzo,

---

palmi fere minus cum dimidio ipsarum ... corona una in capite ad modum mulieris Regine ornata de nochis et alijs lapidibus, missa per Reginam Francie,[2] ponderis librarum sex et unciarum novem. 578. Item candelabra duo argentea ampla ad modum cimbalorum que sunt in ipso Altari, ponderis librarum quinque et unciarum trium. 579. Item ... unum de argento usitatum, ponderis libre unius, unciarum trium cum dimidio. 580. Item Tabula una, longitudinis fere palmorum quatuor et medij de colore celesti cum Crucifixo in medio ipsius Beate Marie et Beati Iohannis et quatuordecim alijs Sanctis de argento que manet ... os de ebore: 581. Tabernaculum unum ad modum cappe cohopertum de argento per totum. 582. Item Ycona una ornata de argento cum ymagine Beati Nicolai et est de tabula longitudinis palmorum duorum cum dimidio parum plus. 583. In supradicto vero Tabernaculo super ipsius cohoperclum est ... una cum quo Tabernaculo fertur per Civitatem Corpus Christi egrotis, ponderis cum suprascripto Tabernaculo libre unius et unciarum decem et medium. 584. Item Vas unum ad modum cantarelle ad formam rose tam in inferiori quam superiori ad recolligendum de Sancto liquore, ponderis unciarum septem. 585. Item Cantarella una parva de argento deaurata similis vasi proximiori ad recolligendum eciam de Sancto liquore, ponderis uncie unius et medium. 586. Item quodam parva Cantarella argentea cum quodam vase argenteo in quo ponitur cereus accensus cum et stenditur ubi reconditur Sanctum magna cum plumbo intus ponderis unciarum septem et quarte trius alterius uncie. 587. Item Vas argenteum ad modum Tabernaculi cum duobus Sanctis in cohopertorio et cum cruce in capite cum armis comitis Curiliani[3] plenum in pede de plumbo pro tenenda Magna super Altare. 588. Item aliud Vas argenteum cum cohopertorio simile in parte proximiori pro tenenda Magna.[1] 589. Item Ycona magna de ligno cum ymagine Beati Nicolai de argento cum clocia in manu, longitudinis palmi unius vel quasi, cum uno anulo de ferro in capite. 590. Item Coclearia duo de argento pro thure, ponderis uncie unius. 591. Item alia duo Coclearia parvula, unum deauratum et aliud album de argento, pro ponenda aqua in calice, ponderis unciarum decem. 592. Item quoddam Instrumentum de argento laboratum ad modum manus cum quo ostenduntur..., ponderis uncie unius et quartarum trium. 593. Item Palectam unam parvulam de argento deputata pro servicio dicti inferioris magni Altaris, ponderis uncie medie. 594. Item Imbutellum unum parvulum de argento, ponderis uncie medie. 595. Item Crucem unam de argento, longitudinis ... unius vel circa cum Crucifixo in medio et alijs ymaginibus Sanctorum et a tergo cum Agnus Dei et alijs... est pes ereus, que crux cum pede ipso manet super Altare magnum, ponderis libre unius cum dimidia. 596. Item Candelabrum unum... longum, ponderis unciarum trium et medie. 597. Item Vas parvulum de argento pro apportanda Magna ad infirmos, ponderis unciarum duarum. 598. Platta una de argento cum ymagine Beati Nicolai, ponderis unciarum quatuor. 599. Item Pissidem unam eburneam pro reponendo... 600... Scrineolos tres, quorum duo sunt de ebore et unus est de ebano ornatus. 601. Item Lampadem unam alabastri albi ad modum Aleppi pendens super ipsum Altare.

Item, in loco qui dicitur Brachium, invente sunt res infrascripte videlicet: 602. Cassellam unam argenteam... argento in qua est Brachium Sancti Vincentii. 603. Alia Cassella cohoperta de argento in qua est Brachium Sancti Thome. 604. Item alia Cassella cohoperta de argento in qua est Brachium Sancti Georgij. 605. Item Cassella dua argentea... una de mezanello cum auro ad falcones sanguineos infoderata de panno de lino celesti. 606. Item Planeta una de auro indyasprata ad pampanas de serico rubeo cum fusis strictis de auro et serico ad cruces... de serico sanguineo ad modum Surianum cum uno frisello strictissimo de auro, infoderata cendato viridi. 607. Item Planete due antiquissime de serico, una discolorata et alia de cendato sangnineo. 608. Item Camisus unus... auro cum serico ad diversos labores et cum frisis et spatulis. 609. Item Stola una cum Manipulo et Collari de friso uno stricto de auro. 610. Item Planete albe decem et septem de lino. 611. Item Camisi undecim de panno de lino albo. 612. Item Admicti de lino... cum serico diversorum colorum novem. 613. Item Manipuli cum serico diversorum colorum octo. 614. Item Stola una de drappo aureo infoderata cendato citrino. 615. Item Stola una de velluto rubeo cum cruce de auro et serico. 616. Item Ceppa una, longitudinis palmorum undecim cum listis sex magnis de serico, quarum quatuor sunt de serico rubeo et due de serico celesti et infra ipsas liste quatuor de serico viridi et sanguineo cum avibus de auro. 617. Item Mandile unum subtile, longitudinis canne unius cum dimidia parum minus cum listis quatuor de serico rubeo et duabus alijs de serico nigro cum aquilis de auro et arboribus de serico rubeo et albo. 618. Item aliud Mandile consimile proximo preter quam in quatuor listis sunt arbores et fere rubee et nigre. 619. Item Supersyndo de serico rubeo ad compassus de serico albo cum losingys de auro. 620. Item Supersydo alia intramata bombice rubea depicta colore rubei, albi et nigri. 621. Item Mezanellus unus de serico sanguineo indyasprata de celesti cum ymaginibus hominum et mulierum cum falconibus in manibus. 622. Item Mezanellus alius coloris bruni cum dyaspratum de viridi cum feris et avibus de serico diversorum colorum. 623. Item Syndones et Mandilia cum seta diversorum colorum inter magnas et parvas sexaginta. 624. Item Aurileria quatuor de panno albo cum serico diversorum colorum. 625. Item Corigia una tota de argento, longitudinis palmorum quatuor et plus, per quam extrahitur Sanctus liquor.

---

[1] Clemenza d'Ungheria, seconda moglie di Luigi X, re di Francia.

[2] Ruggiero de Sangineto iuniore, conte di Corigliano.

[3] Locuzione con la quale intendevasi il SS. Sacramento.

colà si irradiò di nuova genialità, raggiungendo il massimo splendore, da emulare persino la scuola dalla quale essa derivava. Onde ambedue queste scuole, la napoletana e quella d'Abruzzo, con le loro creazioni artistiche ed eleganti, fino da vetustissimo tempo, non solo rivaleggiarono con i prodotti più geniali delle loro emule di Francia, di Roma e della Toscana, ma ancora disdegnando inspirarsi a modelli forestieri, si conservarono entrambe sempre nei propri prodotti alteramente gelose della loro tradizione.

E. ROGADEO.

NOTIZIE VARIE.

NOTIZIE DI GERMANIA.

L'Esposizione di Düsseldorf. — L'esposizione storica di Düsseldorf, aperta dal 1° maggio al 20 d'ottobre, è d'una ricchezza superiore di gran lunga a tutte le esposizioni retrospettive e d'arte sacra, che si sono fatte in Italia. I tesori delle cattedrali del Reno e della Westfalia si sono dischiusi al pubblico nelle interminabili sale; e la quantità innumerevole di antiche cose si accumula nelle vetrine, nelle bacheche, negli armadi. L'Italia è pure rappresentata tra i cimeli artistici dell'arte renana, tra i reliquiari d'oro, gli argenti e gli avorî; ma non ci tratterremo ora a discorrere de bronzi, delle ceramiche, dei vetri italiani, che formavano la delizia dei visitatori. Ci sia permesso d'indicare soltanto alcuna delle cose, che a noi sembrano di singolare importanza per la loro corrispondenza con opere d'arte, che si trovano nei musei e nelle chiese nostre.

È noto a molti come Brescia, nel Museo d'antichità, conservi un secchiello con smalti a incavo o a *taglio risparmiato* su lamina di rame, divisa in tanti filari di scacchi bianchi e azzurri, tra i quali è una fascia con fondo bianchiccio tendente al verdognolo, su cui sono disposte tre serie lineari di quadrifogli azzurri. Il secchiello fu scoperto nel 1901 a Formello presso Brescia, entro una tomba, insieme con parecchi altri oggetti, tra i quali una moneta di Commodo. Abbiamo già notato che l'ornamento a scacchi di colore differente e con quadrifogli, come nel secchiello, si trova pure in un fermaglio del Museo di Homburgo, proveniente da un castello romano; e ora possiamo indicare una fibula tonda ugualmente smaltata nella collezione esposta di fibule (2458-2482) e altre tre simili indicate con altre in fascio come fibule del Reno superiore (n. 1067). A questo proposito non sarà vano ricordare pure un'altra fibula tonda, uguale a quelle per fattura e per effetto, che si trova nel Museo di Beauvais (Serie A, 295); e due fibule del South Kensington Museum similissime (n. 4898-1901 e 4093-'57), la prima indicata come romano-britannica del II secolo, la seconda come romano-britannica o gallo-romana, entrambe trovate con monete di Adriano e di Antonino Pio, presso Eden-Hall.

Tra i braccialetti d'oro (2391-2394) ce n'è uno che sembra veramente un cerchio di corona votiva, che ricorda anche per la sottigliezza della lamina le minori corone di Guarrazar dell'Hôtel de Cluny e dell'Armeria reale di Madrid, ma per la ricchezza tutta bizantina si può credere di provenienza orientale.

Tra gli avori, che sono molti e importantissimi nell'esposizione, è un dittico della chiesa cattolica di Cranenburg, notevole perchè in esso si può vedere la estrema decadenza della scuola d'intaglio, donde uscì la celebre cattedra ravennate, che fu del vescovo Massimiano di Costantinopoli: le forme che in questa sono ancora vigorose, in quel dittico si lisciano, si perdono come in una stampa logora. Rappresenta il dittico i due santi apostoli Pietro e Paolo, ciascuno sotto ad un'arcata, sulla quale stanno due agnelli da un lato e due dall'altro della croce.

La stoffa, che adorna l'interno delle due antine dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio in Milano, ha un perfetto riscontro con quella esposta al n. 479, proveniente dalla chiesa di San Cuniberto di Colonia: cosa che del resto è stata giustamente notata. Nè senza qualche somiglianza con il tessuto ambrosiano è l'altra stoffa sassanide, proveniente dalla chiesa di Sant'Orsola di Colonia, con iscene, che si vogliono relative al re persiano Chosroe II: cavalieri persiani, tigri, leoni e l'*hom*, albero sacro. Circa all'altare d'oro di Sant'Ambrogio, ci piace di richiamare l'attenzione degli studiosi sopra il fatto che in esso sono incluse gemme antiche vòlte a rovescio, secondo un principio che dovette essere accetto o imposto agli artisti, quando quelle gemme entrarono a far parte degli oggetti sacri. Ora, come nell'altare d'oro di Sant'Ambrogio, così nel reliquiario di San Patroclo nel regio Museo d'antichità a Berlino (n. 215), una pietra è rovesciata; e così pure nella coperta d'argento dell'Evangelario del duomo di Treviri (n. 683).

E veniamo all'avorio (n. 1201) ascritto all'arte bi-

zantina del secolo XI, simile nell'insieme e nei particolari all'avorio vaticano delle cinque parti, attribuito erroneamente da alcuni ai bassi tempi. Notisi che il dittico dalle cinque parti nel South Kensington Museum (138-66), pure corrispondente a quello del Vaticano, è attribuito al secolo IX e all'arte carolingia. Esso rappresenta la Vergine col Bambino nel mezzo, Isaia e Melchisedec ai lati, angioli col clipeo del Redentore al disopra, il Presepe al disotto. Oltre a quest'avorio, potrebbe associarsi al dittico del Vaticano l'angiolo del regio Museo di Darmstadt. Tutti insieme bastano a classificare con ogni rigore il cimelio del Museo cristiano presso la biblioteca Vaticana.

Per non trattenerci sopra cose che potrebbero sembrare di non grandissimo conto, specialmente a chi è tutto intento all'arte dei periodi più sviluppati e più belli, ricordiamo due grandi cose italiane, due croci portatili: una (n. 1230), con incisioni e con smalti traslucidi, assegnata al secolo XIV e alla Toscana, la quale ricorda in particolare il carattere degli smalti del Corporale d'Orvieto, eseguiti certamente a Siena, e sotto la direzione d'un artista superiore, quale fu Ambrogio Lorenzetti; l'altra (n. 2190) con molti nielli d'una bellezza tale da non temere riscontri con altre, e certamente fiorentina, del tempo del maggiore sviluppo dell'arte dell'oreficeria, quando Piero Pollaiuolo teneva il campo a Firenze.

Queste notizie sono le briciole d'una grande mensa. Ma non è possibile dar conto di parecchie migliaia di oggetti in questo corriere. Conviene contentarsi di accennare a cose, che, per la familiarità che noi abbiamo con altre simili, ci sembrino esse stesse familiari e care.

Düsseldorf, 25 settembre '902.

A. VENTURI.

NOTIZIE DEL BELGIO.

L'Esposizione di Bruges. — L'Italia ha presa una minima parte alla grande esposizione dei quadri fiamminghi del XIV, XV e XVI secolo, apertasi, dal giugno all'ottobre, in Bruges gloriosa d'artistiche memorie. Le collezioni pubbliche e private d'Europa concorsero alla ricostruzione ideale della antica pittura fiamminga, molte chiese tolsero dall'adorazione dei credenti i loro tesori per darli temporaneamente all'ammirazione del mondo, gli ospedali staccarono dalle cappelle i simulacri della pietà per vederli entro al gran quadro della storia; ma l'Italia quasi non contribuisce a queste feste solenni della scienza e dell'arte, anzi, impaurita ancora del disastro di Como, si tiene in disparte. Giova sperare tuttavia che non sarà così per l'avvenire, quando e per ottenere reciprocità coll'estero, dove è pure tanta parte de' nostri tesori, e per la sicurezza delle guarentigie e la provvidenza delle cautele, ogni santa gelosia e ogni paura si ridurranno a più giusti limiti.

Dall'Italia giunsero a Bruges parecchi splendidi quadri della raccolta, che Adolfo Thieme ha composta a San Remo, il *Cristo in casa di Simone* di Thierri Bouts, il *Crocifisso* dello stesso autore, la *Vergine con il Bambino e un angelo* di Hans Memling. Il principe Alfonso Doria trasmise da Roma un capolavoro *La Pietà,* nel quale Memling ha l'espressione drammatica forte di Rogiero van der Weyden e il fondo vivido di Thierri Bouts; e inviò pure un quadretto di un cavaliere protetto da Sant'Antonio, sotto il nome di Jean van Eyck, opera invece della scuola d'Anversa al principio del secolo XVI. Insieme col fine quadretto, il principe Doria espose una *Santa Maddalena* attribuita a Jean Mostaert, ma, per i confronti evidenti con altri quadri del maestro della Vergine dai sette dolori, è da tutti classificato insieme con essi, e aggiudicato, secondo una verosimile ipotesi, a Adriaen Ysenbrant, autore che è stato tratto dall'oscurità che lo avvolgeva dalle diligenti ricerche del Weale. Anche il dipinto con due teste virili, presentato senza alcun nome dal principe Doria all'esposizione, è stato riconosciuto facilmente come un'opera di un imitatore di Quinten Massys. Se non erriamo, tutto ciò forma il contributo d'Italia alla bella esposizione ricca di 413 dipinti. Alcuno però, tra le cose venute d'Italia, indica anche tre quadri segnati in catalogo come proprietà di *N. M., Paris:* uno del Memling veramente straordinario, rappresentante un ritratto di dama, un altro di un imitatore sconosciuto di Rogiero van der Weyden, un terzo di un maestro pure sconosciuto, forse di Bruges, del principio del secolo XVI. Infine il signor Herriman da Roma ha trasmesso all'esposizione due graziosi quadri, uno bellissimo attribuito a Hans Memlinc, certo della scuola di Rogero van der Weyden; un altro assegnato a Quinten Massys, col quale non ha invero troppe relazioni.

Per noi italiani, che abbiamo avuto tanti rapporti con l'antica arte fiamminga, l'esposizione è della maggiore importanza, perchè tutti ricordiamo il capolavoro di Hugo van der Goes, così caro agli artisti fiorentini da Domenico Ghirlandaio a Mariotto Albertinelli, e sappiamo che passò per le nostre contrade, bene accolto da Lionello d'Este, vantato da Ciriaco Anconitano, Rogiero van der Weyden; che un altro maestro, Justus van Ghent, adornò, coi maggiori pittori d'Italia, la fiorita corte dei Montefeltro; che sotto il sole del mezzogiorno, a Napoli, sorse una scuola ispirata all'arte fiamminga. Sarebbe lungo richiamare gli scambi fraterni dell'arte nostra con la fiamminga, sino a che quella, giunta al suo meriggio, soverchiò questa, e gli tolse il sentimento natio, la vita sua propria, le originali tendenze. Alla esposizione non mancano gli esempi dell'arte fiamminga soggiaciuta all'italiana; la Sibilla persica, ad esempio, n. 220, grandiosa, sotto influssi lombardi, verosimilmente

opera di Ambrosius Benson; il ritratto d'Isabella di Borgogna (n. 221), che arieggia per la rotondità le teste di Marco d'Oggiono e per i forti scuri quelle di Ambrogio de' Predis; un Ercole che lotta con Caco, assegnata a Jenin Gossart de Maubeuge, con le carni delle figure aranciate come in un Solario dell'ultimo tempo; i quadri di Henry Bles, quello specialmente che reca il n. 233, sotto l'influsso del Correggio; i dipinti del maestro *dalle mezze figure*, non esente da reminiscenze d'arte lombarda, come l'altro di Bernaert van Orley (n. 330). Ma ben più di queste produzioni attraggono e affascinano le opere prodigiose di Jan e Hubert van Eyck, che d'un tratto dominarono la natura, segnando l'α e l'ω dell'arte pittorica; e Rogiero van der Weyden drammatico, Hugo van der Goes profondo, il Memling mistico, Gheeraert David raffinato e potente, i quali coronano l'opera dei fratelli Van Eyck. Bruges, come per incanto, rivede nella schiera gloriosa de' suoi maestri antichi l'idealità di sua gente; e la scienza, afforzata dai riscontri che le cose mostrano di avere avuto tra loro, sente di avvicinarsi rapidamente al vero. Dai giorni in cui scrissero Crowe e Cavalcaselle, e ricercò negli archivi Alessandro Pinchart, la scienza ha fatto un lungo cammino. Le ultime ricerche del Weale e del Friedländer hanno dato una precisione quasi matematica a opinioni incerte e impressioni indeterminate; e la esposizione di Bruges ha portato a nuove conquiste, rendendo evidenti, per l'associazione delle opere d'arte, verità, che pochi avrebbero intuito e pochi creduto.

Bruges, 17 settembre 1902.

A. VENTURI.

NOTIZIE DEGLI ABRUZZI.

Ancora dell'ambone di Cúgnoli. — In uno degli ultimi fascicoli del *L'Arte* a pag. 262 si dava una sommaria decrizione dell'ambone che si ammira nella chiesa parrocchiale di Cúgnoli: si prometteva inoltre uno studio sulla chiesa monastica dei Cisterciensi, chiesa e monastero scomparsi, da cui si crede fosse pervenuto l'ammirabile ambone. Questo studio non può farsi che con molto ritardo, tuttavia si farà: intanto son lieto di adempiere alla promessa fatta di offrire le riproduzioni fotografiche del monumento, fotografie che debbo alla gentilezza del dott. Domenico Tinozzi, deputato al Parlamento, e, come già dissi, intelligente cultore di storia patria.

Nel riprodurre dunque l'opera monumentale, occorre aggiungere alcune notizie e rettificarne qualche altra.

Non torno sulla descrizione dei rilievi scolpiti, anche perchè sarebbe inutile avendo sott'occhi una riproduzione fotografica così esatta. Mi si permettano però alcune osservazioni sui fregi in basso o mezzo rilievo; osservazioni che confermano la data dell'opera d'arte.

Il fregio orizzontale superiore dell'ambone, che serve di coronamento, a me è parso simile ai frammenti della porta di San Saba e altresì al frammento cuspidale rinvenuto in Santo Stefano del Cacco. I due capitelli poi sono in perfetta armonia col riquadro a destra dell'angiolo che sostiene il libro; riquadro coi rilievi a losanghe intrecciate. Inferiormente corre una fila di piccole monofore sormontate da archetti quasi circolari. Queste monofore sono interamente forate.

Il fregio sottoposto, a palmette continue, come in edifici di varie epoche, ricorda perfino le antefisse dell'età greca e romana; e sta lì per una riprova, se ce ne fosse bisogno, come l'architettura medievale prese quasi sempre addentellati nelle precedenti epoche classiche. Più sotto, sta il fascione di fogliame a bizzarre intrecciature, il quale, con qualche varietà, si vede ripetuto nelle opere anteriori, specialmente dal secolo IX al XIII. Sono poi stupendi gl'intrecci di steli, foglie, animali e teste umane nei pennacchi dei grandi archi che sostengono l'ambone.

Occorre far notare, ciò che non si fece notare nell'articoletto precedente, come, presso il lato che prospetta l'altare di mezzo, sta un leone accovacciato che con le gambe posteriori divaricate sostiene una pila per l'acqua santa. È da osservarsi anche che sul leggìo sostenuto dal l'angelo, vi sono ben disegnati e incisi due cervi.

L'iscrizione, già riportata, è mancante di due lettere, perchè proprio nella parte della data fu fatto il foro per innestarvi il sostegno della croce. Ora il lodato dottor Tinozzi, misurando quello spazio perforato, giudica che non vi potevano intercedere che due lettere soltanto, come può vedersi nella stessa riproduzione fotografica. Tali lettere dovevano essere un O dopo MILLESIM, e un C prima di ENTESIMO. Sicchè, completando la iscrzione, deve leggersi:

✠ ANNI DOMI
NI . MILLESI
M[O . C]ENTE
SIMO . SEXSA
GESIMO SEC
STO . INDICTI
ONEV QARTA
DECIMA . ABBAS
RAINALDUS . HOC
OPVS FIERI FECIT.

È impossibile tipograficamente riprodurre il graffito che si legge sotto l'iscrizione; il dott. Tinozzi opina che esso possa poter essere interpretato così:

Moles restituta anno 1528.

Egli poi comprova che la data da leggersi nella iscrizione sia il 1166 mediante la indizione XIV mentovata nella lapide stessa; anch'io sono con lui, e tutti credo saranno della stessa opinione. Di fatto, operando

aritmeticamente sull' anno 1166, si troverà che questo stesso anno corrisponde con esattezza alla indizione XIV.

Un quadro di Mattia Preti. — Nel palazzo dei signori Giuseppe e fratelli Lattanzi di Ripa Fagnano (Aquila) si conservano parecchi dipinti su tela. Notevole una *Maddalena*. Ma il più interessante a me è parso il quadro dell'*Ecce Homo*. Il Cristo, per altro un po' troppo nutrito, ha le mani legate e un pezzo di canna per scettro. Due uomini lo scherniscono. Il più vicino sta all'ombra e, con atto sconcio, protende il pugno, mettendo il dito grosso tra l'indice ed il medio. L'altro sta con tanto di lingua fuori.

Ambone della chiesa parrocchiale di Cugnoli - Lato anteriore
(Fotografia del dott. D. Tinozzi)

Le tre figure sono quasi di grandezza naturale, certo riprese dal vero e dipinte alla prima. La carnagione è di forte impasto e di un chiaroscuro carico, e perciò di grand'effetto, quantunque un po' trascurata nella correzione finale.

L'opera è del pittore Mattia Preti, nativo di Taverna, nelle Calabrie. Egli visse nel secolo XVII (1613-1699) ed è conosciuto comunemente sotto il nome di *Cavaliere calabrese*.

Una pittura rubata a Campodigiove (Aquila). — Nella chiesa matrice di Campodigiove è stato operato

un furto di due tavole a tempera del secolo XV e di cui, nella mia qualità di regio ispettore dei monumenti e degli scavi, detti la descrizione fin dal 1891, facendo prendere in regolare consegna tutta la nicchia a cui appartengono le tavole stesse.

Le due tavole constano dl 16 scompartimenti che rappresentano la storia leggendaria di Sant' Eustachio, patrono di Campodigiove. È una vera epopea. Eccone la descrizione:

1° scompartimento: Eustachio capitano dell'esercito

Ambone della chiesa parrocchiale di Cugnoli
Lato dell' iscrizione
(Fotografia del dott. D. Tinozzi)

romano si converte al cristianesimo in vista di una cerva con la croce tra le ramose corna;

2° Ringraziamento a Dio;

3° Battesimo;

4° Fuga da Roma con la moglie e due figli;

5° Si mettono in nave nel mare;

6° Sbarcano marito e figli, e il pilota si allontana ritenendo nella nave la moglie;

7° Eustachio passa il fiume con un figlio sulle spalle; ma prima di giungere a prendere l'altro figlio una fiera lo porta via: si volta per vedere che n'è dell'altro, e vede che gli è toccata la stessa sorte;

8° L'imperatore ha bisogno del capitano e spedisce due messi a rintracciarlo;

9° I messi lo ritrovano;

10° Eustachio al cospetto dell'imperatore, il quale gli affida il comando;

11° Marcia, battaglia e trionfo;

12° La moglie, ancella, vuol parlare al capitano, perchè s'interessi della sorte del marito e dei figli; e il capitano riconosce la moglie;

13° Riconosce anche i figli;

14° L'imperatore obbliga tutti ad adorare gl'idoli, ed Eustachio si rifiuta;

15° Gittato in mezzo alle fiere, Eustachio riesce incolume;

16° Martirio dentro un toro di bronzo tra le fiamme.

Le figure sembrano miniate. La statua del santo che si trovano in una specie di nicchia formata dalle due tavole e da una terza di fondo subì una inverniciatura obbrobriosa, ma è della stessa epoca; in petto porta a caratteri gotici dorati *S. P. Q. R.*

Gli autori del furto non sono stati ancora scoperti. Finora si sa che un sagrestano e un ex-parroco sono stati arrestati e hanno ottenuta la libertà provvisoria: ma della pregevole pittura ancora nessuna nuova. Speriamo che la giustizia riesca a ricuperarla.

ANTONIO DE NINO.

NOTIZIE DELL'ITALIA MERIDIONALE.

Ravello. Restauro del campanile della chiesa di San Pantaleone, ex cattedrale. — Da qualche anno la torre campanaria del duomo di Ravello si trovava in condizioni statiche allarmantissime, poichè, con le oscillazioni causate dal suonare delle campane, si erano talmente prolungate ed allargate alcune antiche lesioni longitudinali che avevano quasi divisa la torre in quattro corpi di fabbrica indipendenti.

Lo stato del monumento era così poco sicuro che l'ing. A. Avena, direttore dell'ufficio regionale di Napoli potè constatare che, suonando a distesa la maggiore delle campane, ad ogni volata i parapetti delle bifore, spezzati centralmente, si elevavano ed abbassavano rispettivamente fra loro fino a quattro centimetri.

Con progetto del menzionato ingegnere il campanile è stato consolidato e restaurato in modo lodevolissimo.

La statica della torre fu prima assicurata con un sistema di catene e *poutrelles* in ferro da rendere assolutamente rigida tutta la massa muraria; e poi furono ripigliate tutte le lesioni con opera così detta *a catenella.* Poscia si praticò l'opera di ripristino col riaprire quattro bifore del primo ordine che erano state murate per aumentare la solidità del campanile. In due di queste bifore fu necessità sostituire le colonne centrali che si trovarono rotte nel corpo della muratura. Si pensò pure a sostituire varie fasce di

marmo all'ingiro delle bifore, e a ripigliare le maggiori corrosioni delle ornie a mattoni delle bifore stesse.

Nella parte attica furono rimesse cinque colonnine di marmo rinvenute altrove, e furono ripresi tutti gli archi intrecciati, con pietre di tufo grigio tratte dalle cave di Fiano presso Nola. Inoltre fu scalpellato il vecchio intonaco che copriva delle sagome in pietra grigia; e poi, è superfluo il dirlo, furono rifatte volte, scale, armaggi per le campane ed altri lavori di finimento. La spesa di tutta l'opera ascese alla somma di L. 9252.

Si riproducono due fotografie del campanile di Ravello prima e dopo il ripristino, perchè lo studioso possa constatarne il restauro razionale e coscienzioso che si mantiene nei suoi veri limiti; restauro che è da augurarsi agli altri monumenti e che avrebbe meritato la vicina cattedrale di Amalfi.

Napoli. I lavori di conservazione nella chiesa di San Giovanni a Carbonara. — Nel marzo ultimo il sindaco di Napoli richiamava l'attenzione di S. E. il ministro della pubblica istruzione sullo stato deplorevole della monumentale chiesa di San Giovanni a Carbonara, affermando che essa, ricca di opere d'arte, giacesse nel massimo squallore.

L'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Napoli, invitato al principio di aprile a prendere conto dello stato reale delle cose, e a presentare proposte opportune, fu d'avviso che prima di porre mano a bene intesi lavori di conservazione dei dipinti, degli stucchi e delle opere marmoree, si dovesse procedere a restaurare l'edificio, in parecchie parti profondamente lesionato, ed a garantirlo convenientemente dalla parte superiore, sia rifacendo tetti, sia rivestendone di asfalto le cupole.

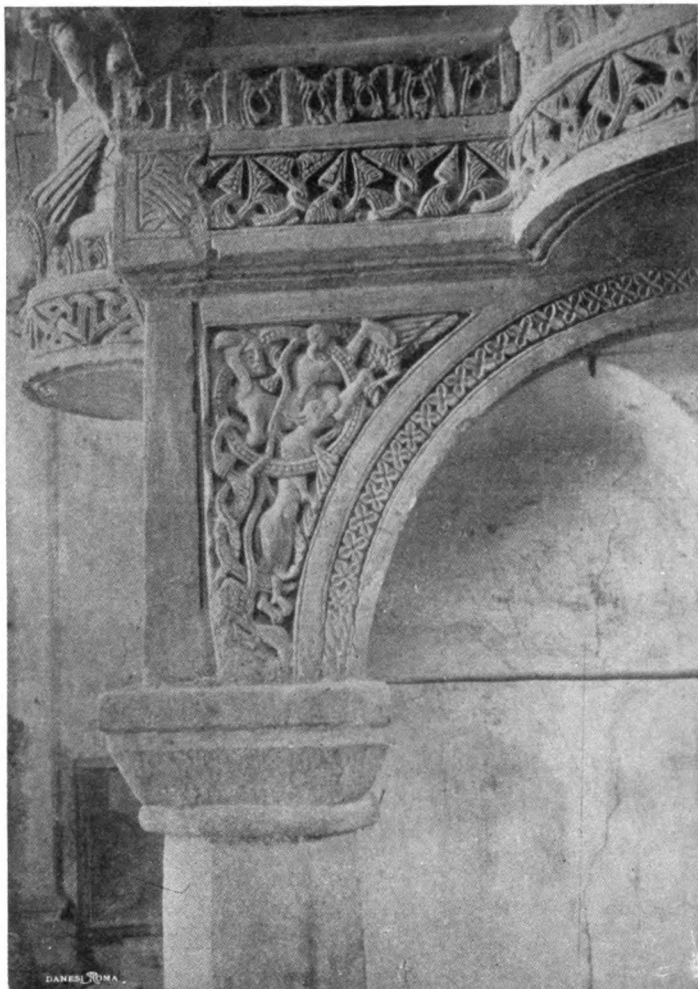
Ambone della chiesa parrocchiale di Cugnoli - Lato sinistro
(Fotografia del dott. D. Tinozzi)

A siffatte opere preliminari fu posto mano nel mese di settembre dallo stesso municipio di Napoli, il quale ne riconobbe il dovere, appena che gliene fu fatta richiesta dall'ufficio regionale suddetto.

I lavori continuano ancora e quando saranno compiuti ben potrà affermarsi che un gran passo si sarà fatto, specialmente per le due cappelle di ser Gianni Caracciolo, e dei Caracciolo di Vico coperte da cupola, nelle quali le infiltrazioni delle acque piovane dall'alto arrecavano non dubbi danni.

Affermava qualcuno che l'attuale tela dipinta, che fa da copertura alla chiesa: celasse un soffitto in legno; ma, da uno squarcio angolare di essa essendo apparso il nudo intradosso del tetto a due falde, la speranza di rivendicare al monumento una più antica copertura è del tutto svanita.

Parlando di San Giovanni a Carbonara son lieto di poter annunziare che le ben note tavole di Giorgio Vasari, che oggi si conservano in una cappella buia, stanno sulla via di esser tratte fuori dal luogo ove si trovano inevitabilmente condannate a marcire.

Infatti il principe Marino Caracciolo, marchese di Sant' Erasmo, attuale patrono della cappella ove sono i dipinti, palesava su di un periodico, or son pochi mesi, l'intenzione di cedere allo Stato queste opere

Ambone della chiesa parrocchiale di Cugnoli - Particolare
(Fotografia del dott. D. Tinozzi)

del Vasari, e soggiungeva di aver dato piena libertà all'ufficio regionale di restaurarle, e anche di rimuoverle dal posto. Avendo egli in seguito formalmente proposto di donarle ad uno dei nostri Musei, quante volte non vi si opponga l'autorità ecclesiastica, ora questa proposta è in esame presso il Ministero della pubblica istruzione, il quale deciderà il modo più conveniente per l'accettazione del dono.

Premesse queste brevi notizie intorno a quanto si va operando a pro della monumentale chiesa, sorge una nuova dimanda: pur garantita la chiesa contro le ingiurie del tempo, e restaurata con intelligente lavoro di conservazione nei dipinti, negli stucchi e nei marmi, rimarrà essa egualmente garentita contro le inevitabili ingiurie degli uomini? Come si fa ad impedire che il rito religioso non arrechi danno alle insigni opere d'arte sparse a portata di mano in quell'augusta chiesa parrocchiale, e specialmente nelle continue ricorrenze di funzioni sacre?

Sarà possibile, come farebbe sperare il municipio di Napoli, che il culto religioso vi sia soppresso, e la chiesa, con l'aiuto del Governo, venga considerata soltanto quale un insigne monumento nazionale?

Restauri in Puglia. — CATTEDRALE DI ANDRIA. — In questa chiesa si stanno eseguendo i lavori per la rinnovazione della tettoia, giusta un progetto dell'ing. Riccardo Ceci, a spese del Capitolo e del fondo del culto.

CHIESA DI SANTA CROCE IN ANDRIA. — Il Ministero della pubblica istruzione ha comperato una zona di terreno intorno a questa cripta-basilica, per preservarla dalla umidità, scavandovisi una cunetta per lo smaltimento delle acque pluviali, le quali danneggiarono alcune pitture del secolo XIV, tuttora visibili nelle pareti interne della basilica.[1]

BASILICA DI SAN NICOLA IN BARI. — Nei principi di agosto scorso caddero dall'abside maggiore di questa basilica alcuni pezzi di calcinaccio, e si aprirono maggiormente alcune vecchie fenditure. I relativi lavori per il rafforzamento ed il restauro dell'abside sono stati in parte eseguiti secondo il progetto degli architetti Bernich e Trotti, sotto la sorveglianza dell'ufficio regionale pei monumenti. I lavori vengono fatti tutti a spese dell'Amministrazione delle reali basiliche palatine.

CATTEDRALE DI BARI. — È stato compiuto il restauro del bellissimo rosone del pavimento composto di pietre mischie, alcune delle quali di valore, come il porfido, il serpentino, il giallo antico. Questo rosone, che sta nel mezzo della navata maggiore della chiesa e che sarebbe stato distrutto se l'ufficio regionale non avesse mostrata tutta la sua energia, faceva parte del pavimento di opera tessellata che l'arcivescovo Landolfo di Verona fece fare a sue spese verso il 1320.

È stato approvato un progetto di totale restauro della cupola ottagonale di questa cattedrale. Tanto il tamburo che l'intradosso della cupola vennero nel 1736 intonacate e caricate di elementi barocchi, alcuni dei quali son caduti con grave danno del tempio. I lavori cominceranno al più presto.

CASTELDELMONTE. — Il Ministero, che ha sempre mostrata premura per la conservazione di questo storico castello di Federico II, in questi ultimi tempi ha fatto chiudere con vetrate o con reticelle metalliche tutti i vani delle finestre.

Verranno presto intrapresi i lavori per la scoperta

[1] Queste pitture furono oggetto di una memoria pubblicata verso il 1892 dal senatore Spagnoletti.

totale del grande scalone marmoreo che sta innanzi al portale, e che alcuni anni addietro venne in parte messo in luce.

Gallipoli. — L'ufficio regionale ha impedito che venisse distrutto il così detto *Rivellino* del castello, opera del secolo xv, la quale mantiene nelle sue linee tutto il carattere dell'epoca. Il municipio ne cura il restauro a sue spese.

Manfredonia. — Sono stati terminati alcuni dei lavori che mirano alla conservazione di alcune pitture del secolo xiv, venute in luce nella diruta cappella della Maddalena, che rimonta ai tempi di Carlo II d'Angiò.

Montesantangelo al Gargano. — Nella basilica di San Michele verrà riparata tutta la vecchia tettoia di lastre calcaree, a spese delle reali basiliche palatine.

Il campanile ottagonale di questo santuario sarà pure rafforzato e restaurato secondo il progetto dell'architetto Bernich.

Torre campanaria del duomo di Ravello

Dallo stesso architetto sono stati terminati i rilievi e i disegni dell'antico battistero che si eleva presso la diruta chiesa di San Pietro al Gargano, chiamato comunemente la tomba di Rotari. Il Ministero della pubblica istruzione ne proseguirà i restauri già iniziati, a sue spese, qualche anno fa.

A. Filangieri di Candida.

RICORDI.

EUGENIO MÜNTZ.[1]

Eugenio Müntz, lo storico dell'arte, che ha diffuso per tutta l'Europa la cognizione dei fasti de' nostri monumenti e della gloria del nostro passato, è morto a Parigi, nella sua casa abbellita da qualche artistico ricordo d'Italia, carissimo a lui come reliquia d'una terra santa. Visse la sua anima tra le nostre, sin da quando il giovane alsaziano vide Roma con occhi d'amore, sin dall'anno 1875, in cui fu tra noi col fiore dei giovani della scuola francese. Allora gli apparvero le visioni di Roma cristiana, sorta su le rovine dei bassi tempi con i suoi battisteri e le sue basiliche, e di Roma nel Rinascimento, quando sulle antiche rovine verdeggianti di alloro trionfavano gli eroi, splendevano i Genî dell'arte italiana. Il giovane aprì da Palazzo Farnese le braccia per accogliervi le imagini della bellezza e della gloria italiana.

Les arts à la cour des Papes fu l'opera che collocò Eugenio Müntz primo tra gli eruditi moderni, sì per la gran copia dei documenti prodotti, come per la interpretazione accorta e sagace, la cognizione bibliografica ampia e sicura. Ma dalla analisi del documento, il Müntz passò a spiegare la vita dell'arte e a seguirne il moto coi *Précurseurs de la Renaissance,* libro che per essere stato tradotto di recente in italiano, gli recò un nuovo tributo della nostra calda ammirazione, negli ultimi giorni della sua esistenza, sempre dedicata all'arte cristiana dei bassi tempi e all'arte del Rinascimento, alle primizie e alla maturità, all'inizio timido dell'arte e alla sua fine superba.

Scritte le note sui musaici d'Italia, compilò i libri preziosi sopra l'arte alla corte papale, su Raffaello e su l'arazzeria; poi, donati all'Europa i suoi studi sulla storia della pittura e dell'iconografia cristiana, pubblicò una monografia su Donatello e un volume sull'arte in Francia e in Italia all'era di Carlo VIII. Raccolte quindi le notizie rimaste al mondo moderno delle antichità di Roma, ripresi gli studî iconografici e archeologici sul medio evo, sviluppò i suoi studi su Firenze e la Toscana, sulle collezioni de' Medici nel XV secolo, sulla storia dell'arte nel Rinascimento, e su Leonardo da Vinci. L'instancabile uomo dagli studî medioevali passava così agli altri sull'età nuova, ritornava a quelli e rifugiavasi in questi, con raddoppiata attività e vedendo di giorno in giorno più grande, più luminosa distesa d'orizzonte. Il capitolo de' suoi primi lavori doveva divenire più tardi il volume; le pagine scritte, ad esempio, sul Petrarca nei *Précurseurs de la Renaissance,* presero sviluppo nella grand'opera che stampò, insieme col duca di Rivoli a gloria del cantore di Laura.

La critica, per altre e più nuove vie incamminata, non gli fu benigna, chè non bene seppe apprezzarne la maestà della erudizione, la genialità del dire, la benemerenza dell'uomo, che, su la cattedra d'Ippolito Taine, recò l'ardore della ricerca positiva per la storia delle arti belle. La Francia, raccoltasi nello studio del suo nobilissimo passato artistico, non ha onorato degnamente l'uomo, che molto amò la sua patria, il soldato, che la difese nella guerra del '70, perchè egli ebbe per patria artistica adottiva l'Italia; ma se santo è l'amore che spinge ogni buon francese a cercare i propri tesori, civile è pure ammirare la pianta del bello in qualunque giardino sia fiorita. Ed anche gli studiosi di Germania, d'Inghilterra, d'America, divisi da metodi di scuola, da sistemi di critica, furono avversi all'uomo, che apriva al mondo i forzieri straricchi delle gemme e dell'oro della sua erudizione.

Povero amico! Io lo vidi nel settembre a Parigi; e allora mi disse tristamente come sentiva di essere uno de' pochi rimasti nel suo paese fedeli all'arte italiana. Al fido amico d'Italia chini il suo labaro l'Accademia di San Luca, fondata da Melozzo da Forlì, a cui Eugenio Müntz fece onore, eternata da Raffaello, a cui Eugenio Müntz dette nuovi serti di gloria. L'Accademia di San Luca scriva nel suo libro d'oro il nome dello storico industre, del letterato instancabile per dottrina magnifico, per sentimenti verso l'Italia come compatriotta o come fratello. Egli ha lavorato a coltivare la nuova generazione, con amore e con fede, perchè l'arte entri nella vita sociale, si spanda nell'atmosfera, e sollevi i cuori. Eugenio Müntz ha beneficato il mondo disseminando con pieno ventilabro l'opera sua. È morto in ottobre il seminatore, gettando a piene mani il grano sulla terra. Onore alla sua memoria!

ADOLFO VENTURI.

[1] Parole dette all'Accademia di San Luca, il giorno 4 di dicembre.

ADOLFO VENTURI, *Direttore* – ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo.*

Roma — Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

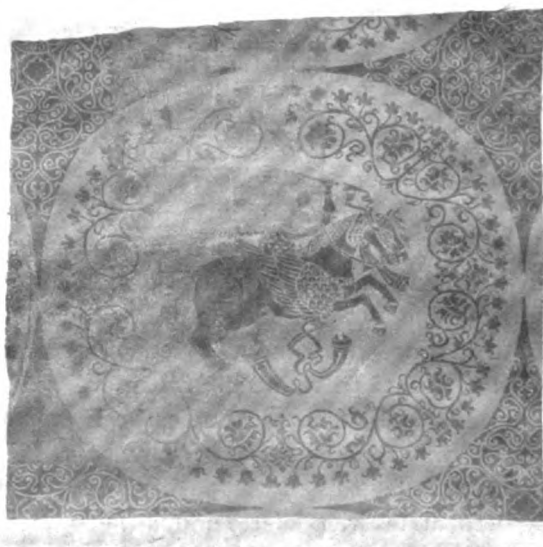
ARTE DECORATIVA

La collezione di stoffe antiche della signora Isabella Errera.

Si ammira ancor oggi, nel Museo di Bayeux, la vasta e celebre tela di lino — prezioso monumento artistico, preziosissimo ricordo storico — dove Matilde, la moglie di Guglielmo il Conquistatore, descrisse con l'aureo suo ago la conquista, compiuta dai Normanni, dell'Inghilterra. E dalla tela di Bayeux il pensiero ricorre, traversando molti secoli, a un altro lavoro insigne uscito da mani regali: alla tela, bianca come l'alabastro, ove, narra Omero, Elena aveva ricamato le battaglie combattute per suo amore fra Greci e Troiani. Così al ricordo di tessuti famosi nella storia dell'arte è associato spesso il nome di donne illustri, dall'antichità più remota fino all'aureo rinascimento; nel quale, se non mente la pia tradizione, Michelangelo disegnava e Vittoria Colonna eseguiva la bella pianeta, gelosamente conservata a Benevento, nel Tesoro del Duomo.

Chi vorrà scrivere un giorno la storia delle arti industriali nel secolo XIX, non troverà forse o conservati nei musei, o consacrati dal verso d'un grande poeta, esempî d'opere tessili insigni, ai quali il nome d'una illustre dama possa andar congiunto. Ma se l'esempio nobilissimo che ha dato di recente una geltidonna - la signora Isabella Errera - raccogliendo, con ricerche amorose ed assidue, una ricca e bella collezione di stoffe antiche, (tale, per la scelta sapiente, da destar il più alto interesse negli studiosi), sia non solo un esempio ammirato, ma un esempio fecondo fra le donne gentili e devote dell'arte, dovrà lo storico trovarvi un ampio compenso; poichè non è meno utile e men bella dell'opera industre d'una nobile mano, l'opera d'amore e di pietà che tende a raccogliere, a salvar dalla disperazione e dall'oblio, gli sparsi frammenti delle arti gloriose del passato.

Fig. I — Collezione Errera n. I
Stoffa siriaca del sec. VIII (?)

Nè dovrà lo storico dimenticare come, a coronamento della bella opera, la signora Isabella Errera abbia dato la descrizione delle stoffe, da lei riunite a Bruxelles, in un elegantissimo volume [1] che resterà, per l'impareggiabile diligenza con cui è compiuto, un modello del genere, e non riuscirà

[1] *Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites par Madame Isabelle Errera.* Catalogue. Bruxelles, Falk, 1901.

meno utile agli studiosi di qualsiasi trattato sistematico sui tessuti antichi. Di ognuna delle stoffe — oltre quattrocento — che costituiscono la collezione, è data, nel libro della signora Errera, una nitida fotoincisione, alla quale s'accompagna un cenno succinto che comprende l'indicazione delle misure, dei colori e delle materie tessili impiegate, del luogo d'origine, dell'epoca della stoffa; oltre alla spiegazione degli stemmi o delle iscrizioni che in essa si trovino. Opportune notizie sul significato simbolico degli oggetti rappresentati, ed interessanti riscontri sia con tessuti di altre collezioni, sia con dipinti sparsi nelle Gallerie europee, ove siano rappresentate stoffe d'analogo disegno o del medesimo stile di quelle della collezione Errera, completano il cenno descrittivo e dànno insieme all'opera maggior valore scientifico e diletto.

Con una guida pertanto così dotta e sicura, quale abbiamo nel volume, troppo umilmente intitolato catalogo, della signora Errera, dare qui una descrizione, anche sommaria, della collezione, sarebbe impresa, oltre che temeraria, superflua. Potrà tuttavia non riuscire

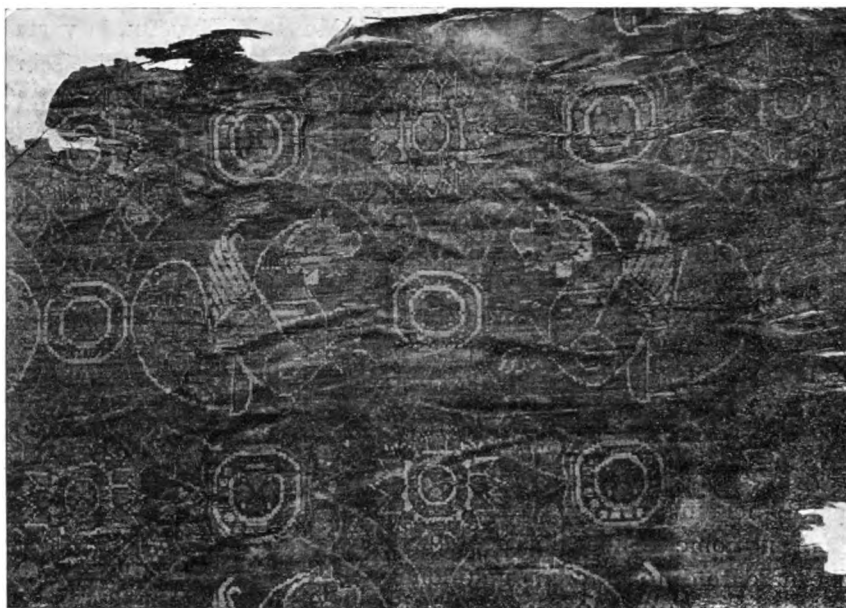



Fig. 2 — Collezione Errera n. 3 - Stoffa bizantina del secolo VIII (?)

sgradito ai lettori del *L'Arte* un cenno di alcuni soltanto degli esemplari della raccolta, scelti specialmente fra quelli che interessano la storia delle arti tessili italiane.

* * *

Sfuggono a una determinazione precisa, sicura del tempo e della provenienza i più antichi tessuti della collezione, prodotti preziosi dell'arte orientale, o ispirata a modelli d'Oriente. Antichissimo fra tutti è a ritenersi un frammento serico, ove campeggia entro a un medaglione un cavaliere montato su un destriero alato (fig. 1), e può credersi opera siriaca del sec. VIII (?). Un altro frammento di seta, con la rappresentazione di dragoni affrontati, è probabilmente lavoro bizantino, prossimo per tempo al precedente (fig. 2); un disegno analogo a quello del nostro tessuto troviamo in un bassorilievo persiano del giardino di Kermanchah, che data, secondo il Cole,[1] dall'epoca di Cosroe II (VII secolo). E non è forse qui inopportuno il ricordo che quando Eraclio imperatore ebbe vinto Cosroe II, trovò ricche stoffe nel palazzo di lui a Dastagerd, delle quali alcune bruciò e altre portò seco a Costantinopoli;[2] così direttamente attingendo ai tesori dell'arte industriale persiana venivano a costituirsi per l'industria artistica di Bisanzio gli elementi dello stile a base d'ornamentazione zoomorfica, che, già fiorente nei prodotti popolari, prevalse anche in quella col secolo VIII.

[1] COLE, *Ornament in european silks*, pag. 30, fig. 2. London, 1899.

[2] G. CEDRENI, *Comp. hist.*, vol. I, pag. 732. Parigi, 1647.

Rammentiamo ancora brevemente un frammento interessante di tessuto d'oro, opera araba (?) del x o dell'xi secolo (fig. 3), con pappagalli affrontati e addossati, di disegno

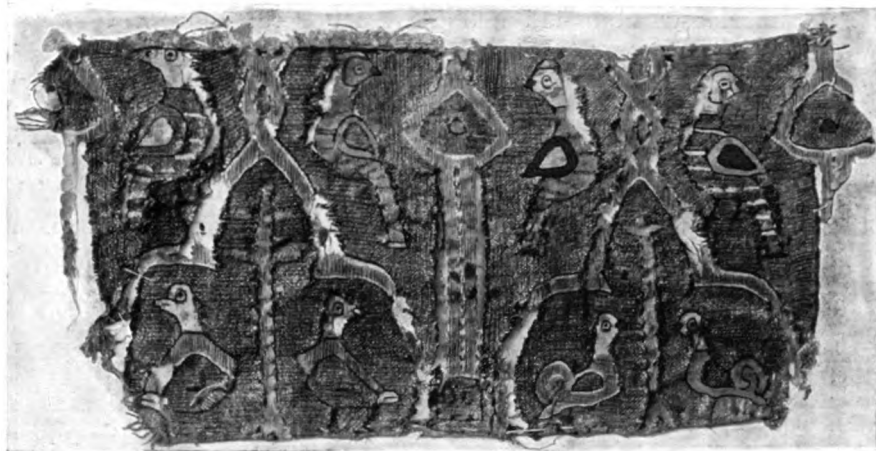



Fig. 3 — Collezione Errera n. 5 - Stoffa araba (?) del secolo x-xi

alquanto goffo che rammenta quello degli uccelli, rappresentati sui *kolti* della collezione Zwénigorodskoï, riprodotti dal Kondakow; [1] e un altro tessuto bellissimo di seta verde, con decorazione in rosso ed oro, in cui potrebbe vedersi un bel prodotto bizantino del xii o meglio ancora del xiii secolo (fig. 4). Un magnifico esemplare analogo abbiamo nella dalmatica detta di Bonifacio VIII nel Tesoro d'Anagni, che rappresenta, a parer nostro, un termine migliore di riscontro che non siano gli altri esemplari, citati per analogia dalla signora Errera, al South-Kensington Museum, al Museo di Lione, ad Aquisgrana nella collezione Suermondt. La preziosa stoffa d'Anagni è un modello a un tempo di buona conservazione e d'indiscutibile autenticità; laddove abilissime falsificazioni moderne hanno talora tratto in inganno per stoffe di questo tipo i più oculati e prudenti conoscitori preposti a collezioni di formazione recente.

Fig. 4 — Collezione Errera n. 9
Stoffa italo-bizantina del secolo xiii (?)

Ma l'interesse maggiore in questa parte più antica della collezione Errera è destato, specie per noi, da alcune preziose stoffe che — alcune con maggiore, altre con minore probabilità — possono considerarsi prodotti delle industrie siciliane. È ben noto come il più antico centro importante dell'industria tessile sia per l'Italia e probabilmente per tutto l'Occidente la Sicilia; ma pochi capitoli, per altro, della storia dell'arte industriale sono così mal noti come quello che si riferisce allo sviluppo dell'industria tessile in Sicilia.

[1] *Émaux byzantins*, tav. 21.

Per molto tempo dagli storici italiani e stranieri si giunse persino a credere che l'introduzione nell'isola delle seterie non datasse che da Ruggero II. Quando Ruggero compiè, nel 1147, la sua spedizione di Grecia, narra il vescovo Ottone di Frisinga che esso trasse prigionieri a Palermo maestri abilissimi nell'arte del tessere: « *Quos Rogerius in Palermo Siciliae metropoli collocans, artem illam texendi suos edocere praecepit, et ex hinc praedicta ars illa, prius a Graecis tantum inter christianos habita, Romanis patere coepit ingeniis* ».[1] Ma l'arte già fioriva nell'isola, diffusavi dai maestri saraceni, in precedenza dei bizantini. È noto il fatto, tramandatoci da Abu-Mehasin nella sua storia d'Egitto, che Abda, figlia del califfo fatimita Moëzz (x secolo), possedeva un grandissimo numero di stoffe seriche siciliane.[2] Ma il miglior documento ci è dato dal famoso mantello imperiale della incoronazione, conservato a Vienna nel tesoro di casa d'Austria, che fu, come dalle iscrizioni risulta, eseguito in Palermo da artisti saraceni nel 1133. Un tessuto bellissimo della collezione Errera, con

Fig. 5 — Collezione Errera n. 4 - Stoffa siciliana del secolo XI (?)

aquile affrontate tra palmette stilizzate (fig. 5), sembra potersi attribuire a questo primo periodo dell'arte tessile arabo-sicula, non potendo assegnarglisi una data posteriore al secolo XI.

Ma se il passo del vescovo Ottone contiene un errore storico, che ha dato origine ad un'errata tradizione, non ne è infirmato per questo il fatto che maestri bizantini chiamati da Ruggero o da lui tratti a forza, siano sopravvenuti in Sicilia e v'abbiano operato, accanto ai maestri saraceni che li avevano preceduti. Ciò è confermato da altri cronisti, degnissimi di fede, come da Niceta Coniate, che afferma come Ruggero alla pace con l'impero bizantino restituisse i prigionieri salvo quelli che erano manifatturieri valenti; e dice ancora come al suo tempo, cioè nei primi anni del secolo XIII, si vedessero in Palermo corinti e tebani impiegati a tessere stoffe preziose ornate d'oro.[3] Crediamo pertanto non fondata, nè logicamente necessaria, l'ipotesi dello Springer, secondo la quale Ottone avrebbe scambiato i maestri nell'arte del tessere con i mosaicisti, venuti dall'impero bizantino in Sicilia.[4]

Accanto al persistente fiorire dell'arte araba, a cui parrebbe dalla descrizione della Palermo normanna di Ibn-Giobair che fosse dovuto lo splendore artistico di Palermo nel

[1] OTTONIS FRISIGENSIS, *Gesta Friderici Imp.*, lib. I, pag. 33 (PERTZ, *Mon. Germ. Hist. Script.*, 20).

[2] AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Firenze, 1858, II, 448-449.

[3] *Excerpta.* CARUSO, *Bibl. hist. Sic.*, II, 1160-1164.

[4] SPRINGER. *Die mittelarteliche Kunst in Palermo.* Bonn, 1869.

secolo XII, e che si mantenne tuttavia con gli Svevi; molti elementi dell'architettura, come della pittura siciliana del tempo, hanno connessione evidente con l'arte bizantina. E se nella vita privata continuavano gli usi e non erano spente le memorie degli antichi dominatori saraceni, pur nel costume e nei gioielli sentivasi insieme l'influenza di Bisanzio. La corona di Costanza nel tesoro di Palermo è simile a quelle usate dai greci augusti; e un cronista del secolo XIII ci rammenta che le donne di Messina andavan fastose per le loro teste adorne grecamente a maniera di torri.[1]

Non dubitiamo pertanto che anche nelle arti tessili non s'avesse quel fiorire simultaneo di diverse influenze, che in tutta la storia dell'arte in Sicilia è manifesto; bizantini e maomettani operarono gli uni accanto agli altri, ma sarà sempre probabilmente opera vana il voler fissare una distinzione netta fra le opere degli uni e degli altri, date le comuni origini e il patrimonio comune degli elementi decorativi dell'arte loro.

Nella collezione Errera, oltre al bel tessuto già ricordato, ne troviamo un altro ammi-

Fig. 6 — Collezione Errera n. 7 - Stoffa siciliana del secolo XII (?)

rabile, l'esemplare forse più interessante della raccolta, che può con molta probabilità ritenersi d'origine siciliana (fig. 6). È una bella opera del secolo XII, dallo stile grandioso e

[1] Nic. Speciale, *Hist. Sicula*. Gregorio *Bibl. script.*, XV, 313.

severo. Il motivo è quello dei leoni addossati e separati da l'*Hom;* l'albero sacro dei Persiani che prende nome dal Dio, il quale, come i libri sacri di Zarathustra ci dicono, è re degli astri e dispensa la luce, e ha dato alla terra la legge vivente. Il celebrato mantello della incoronazione, di cui abbiamo fatto parola, offre qualche notevole analogia con questo prezioso tessuto serico della collezione Errera.

All'arte siciliana del secolo XII va egualmente, anzi con anche maggior probabilità, assegnato un altro tessuto (n. 6 del Catalogo) che pure ci offre la rappresentazione dei leoni separati da l'*Hom*. Ma non possiano darne qui la riproduzione come nol possiamo purtroppo per altri bellissimi esempi di stoffe siciliane dei secoli XIII e XIV, tra i quali ricordiamo i numeri 28, 30, 35, 38 e 50 della collezione. D'una singolare eleganza è specialmente il disegno di quest'ultimo, dove figura l'aquila affrontata ad un cane accovacciato, da cui la divide l'*Hom* rappresentato coi frutti del melograno.

Fig. 7 — Collezione Errera n. 91
Stoffa siciliana (?) del sec. XV

Quando ne' maggiori rami dell'arte l'antico splendore era in Sicilia venuto meno, le arti tessili ebbero ancora per qualche tempo vita fiorente, e diffusero per tutta Europa i loro preziosi prodotti. Ma nel secolo XIV già altre manifatture prevalgono: Lucca e Venezia tengono il primato in Italia, dopo la Sicilia; e questa nel secolo XV, più che esportare, accoglie i prodotti di manifatture straniere. Ricordiamo ancora tuttavia un notevole prodotto che può credersi d'origine siciliana, e dove arabe reminiscenze si mescolano a motivi di una epoca più tarda (fig. 7). Nel medaglione centrale l'architettura della fontana e il motivo degli uccelli accoppiati che vi s'abbeverano sembrano appunto derivare da un antico modello dell'arte arabo-sicula o arabo-ispana; mentre la decorazione del contorno, specie nei mascheroni, dimostra evidente l'epoca del rinascimento e dà quasi l'impressione d'una falsificazione, tentata nel secolo XV, d'un tessuto arabo.

* * *

Via via che si procede nel tempo, più numerosa, più ricca, diviene la serie delle stoffe. Di tutte le cose belle e interessanti si sarebbe tentati a parlare, ma occorrerebbe allora invece di poche pagine un volume. E noi non possiamo che rinviare a quello bellissimo della signora Errera; ma rammentiamo con soddisfazione che l'arte italiana tiene sempre il posto d'onore nella collezione, è sempre quella più largamente e da migliori esempî rappresentata.

Tra le opere italiane, poi, risplendono di maggior pregio alcuni velluti veneziani della fine del XV e del XVI secolo, ammirabili per l'eleganza e per la ricchezza del disegno che spesso è felicemente imitato da quello dei tessuti asiatici che le navi veneziane incessantemente importavano.

In ogni tempo Venezia, dall'austerità degli uomini che la governavano, è stata assoggettata a tante leggi suntuarie, quante mai ne subì forse al mondo popolo alcuno; eppure il lusso delle stoffe e degli arredi non raggiunse in alcun'altra parte d'Italia sontuosità maggiore, e non v'è città dove la fantasia femminile abbia avuto più libero corso e trionfo più completo. Le leggi fiorivano abbondanti, ma non davano frutto; ed è fortuna per l'arte che esse non atterrissero le belle dame veneziane, che i pittori ci rappresentano ne' ritratti così splendidamente ornate; come ammantati in pianete e dalmatiche ricchissime ci rappresentano i santi nelle pale d'altare.

Fig. 8 — Collezione Errera n. 119 - Stoffa veneziana del sec. XV

Forse gli scrupolosi, i tementi della legge e della vita futura donavano alle chiese le preziose stoffe che li avevano abbigliati. Un caso di questo genere ci riferisce appunto l'Urbani de Gheltof.[1] E forse ornò dapprima le spalle d'una bella veneziana la ricca pianeta di velluto rosso con ornamenti rilevati in oro della collezione Errera (fig. 8); splendida opera ispirata a motivi asiatici e riferibile alla fine del XV secolo, dove la croce è, senza dubbio, un'aggiunta posteriore.

In una fredda e gentile composizione di Cima da Conegliano, il Tobiolo dell'Accademia di Venezia, la pianeta che veste il San Nicola da Bari è dello stesso stile della nostra pianeta. Di questi riscontri con pitture la signora Errera, come già accennammo, ci dà esempi frequenti, e noi non abbiamo bisogno d'insistere sulla importanza di queste osservazioni che valgono soprattutto ad illustrare le opere d'arte per un lato, al quale poca attenzione, e a torto, si è data finora, e che possono servire anche di mezzo, per quanto incerto, a determinare l'origine e l'età dei tessuti. Certo è anzi che un raffronto fra un quadro e una stoffa offre talvolta il modo migliore per stabilire il *dies ante quem*, il termine non oltre il quale il disegno della stoffa dev'essere fissato.

Nelle opere poi de' pittori veneziani, che fedelmente copiarono i sontuosi costumi che essi vedevano, abbiamo una serie di documenti preziosi per la storia delle arti industriali di Venezia, e questi riscontri diventano per lo storico un elemento prezioso.

Di un'altra bella stoffa italiana del Cinquecento abbiamo dato, insieme con quella della pianeta accennata, la riproduzione (fig. 9); è un ricco, elegante drappo aureo con deco-

[1] *Les arts industriels à Venise*, pag. 150-151.

Fig. 9 — Collezione Errera n. 250
Stoffa italiana del sec. XVI

razioni di velluto rosso, dello stesso stile del disegno della veste d'un ritratto femminile del Morone, nella pinacoteca di Cremona.[1]

* * *

Sorvolando forzatamente su molte delle stoffe italiane e straniere dei secoli XVII e XVIII (fra le quali uno splendido tessuto persiano del secolo XVII [n. 324 del Catalogo] racconta gli amori del poeta Maynoun e della principessa Leïly), ricordiamo alcuni esempî di sete francesi del secolo XVIII, dalle delicatissime tinte, dai disegni graziosi e leggeri. Un'ammirabile pianeta della prima metà del secolo (n. 388) vince ogni altro esemplare di ricchezza e di leggiadria: sulla pallida sfumatura verde del fondo s'intrecciano il rosa, il verde, l'azzurro, il bianco e il giallo, in modo da formare una vera festa di colori, e nella brillante decorazione floreale spiccano case ed alberi in guisa da porgerci l'immagine d'un paesaggio fantastico. L'abilissimo artista, col mezzo di fili di seta e con le sfumature infinite che trovò l'arte del tempo, è giunto a dar quasi l'illusione prospettica e l'effetto della pittura ad olio!

Nella casa d'una signora gentile e cultrice insieme dottissima dell'arte, la profana e leggiadrissima stoffa, immagine lieta della frivola e spirituale società del tempo, ha trovato ora sede più degna della sacrestia cui fu destinata, e brilla fra gli ornamenti più belli della collezione accanto alle stoffe preziose del Medio Evo e del Rinascimento.

E. BRUNELLI.

[1] Ai molti riscontri, notati fra stoffe e dipinti dalla signora Errera, se ne potrebbero aggiungere altri non pochi; così, ad esempio, notiamo analogia nel disegno tra un frammento di seta rossa con decorazioni in seta bianca e velluto rosso (n. 155 del catalogo Errera) e la veste della Madonna nel trittico attribuito a Guglielmo da Pesaro nel Museo di Palermo (n. 81). Ma si comprende come, per la giusta economia del volume, la signora Errera non ci abbia dato che una parte di quelli che essa avrà avuto campo d'osservare.

ADOLFO VENTURI, *Direttore* - ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

ARTE DECORATIVA

I ventagli antichi all'Esposizione di belle arti in Firenze.

A Società fiorentina di belle arti, alla quale il nuovo Consiglio direttivo, presieduto dall'on. marchese Pietro Torrigiani, riuscì a dare più vigoroso sviluppo, inaugurò ai primi dell'anno una graziosa e originale esposizione di ventagli antichi e moderni e di tocchi in penna, disegni, acquarelli, da servire per illustrazione di cartoline.

Ai lettori del *L'Arte* i disegni per le cartoline non possono interessare molto; nè gli artisti — sia detto a onor del vero — si dettero molta cura d'interessare il pubblico, dacchè, se scarsi furono i saggi inviati, anche questi offrivano — tranne poche lodevoli eccezioni — troppo poco da ammirare.

L'esposizione dei ventagli, invece, riuscì in modo da oltrepassare i limiti di un semplice fatto di cronaca cittadina; e su questa vogliamo brevemente intrattenere i lettori, anche perchè dell'avvenimento rimanga — come merita — più durevole ricordo, pubblicando gli appunti che avemmo occasione di prendere nel visitare la nuova e originale raccolta.

I ventagli, che con signorile cortesia furono esposti dalle più cospicue famiglie fiorentine e italiane (la Regina Madre, S. A. R. la Duchessa di Genova e S. A. R. la Duchessa d'Aosta risposero graziosamente all'invito), non presentano grande varietà di caratteri e di tipi. È sempre il Settecento che vi trionfa, il secolo in cui il ventaglio divenne oggetto indispensabile in tutte le stagioni; e non servì alle donne soltanto per rinfrescare l'aria, ma troppo spesso per darsi l'*aria* di grandi dame. Questo piccolo scettro, che nelle mani femminili assunse così grande importanza da ispirare novellieri, romanzieri e drammaturghi, già dal tempo di Luigi XIV, quando il modo di vestirsi e di ornarsi toccò il più alto grado di buon gusto e di eleganza, si era arricchito nella montatura e nella pagina, la quale spesso acquistava il carattere d'una vera e propria opera d'arte per le belle pitture di cui andava fregiata.

Se ne facevano anche allora per tutti i gusti e per tutte le condizioni sociali: modesti e semplici, ricchi e fastosi; in avorio, in tartaruga e in madreperla, con incrostazioni d'oro e di pietre preziose; in legno profumato e in legno comune; e molto ricercati erano quelli che imitavano il tipo chinese.

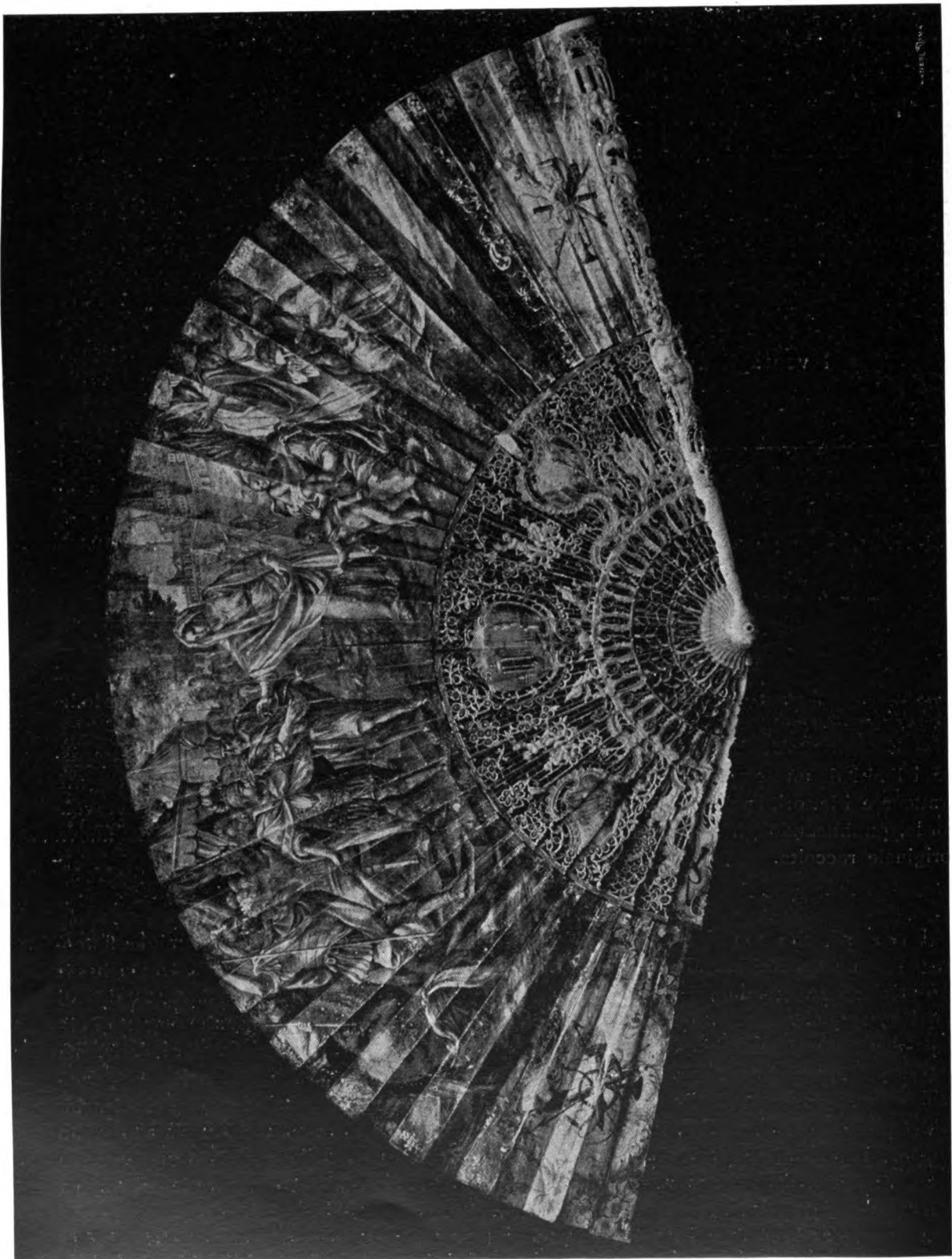



Fig. 1.

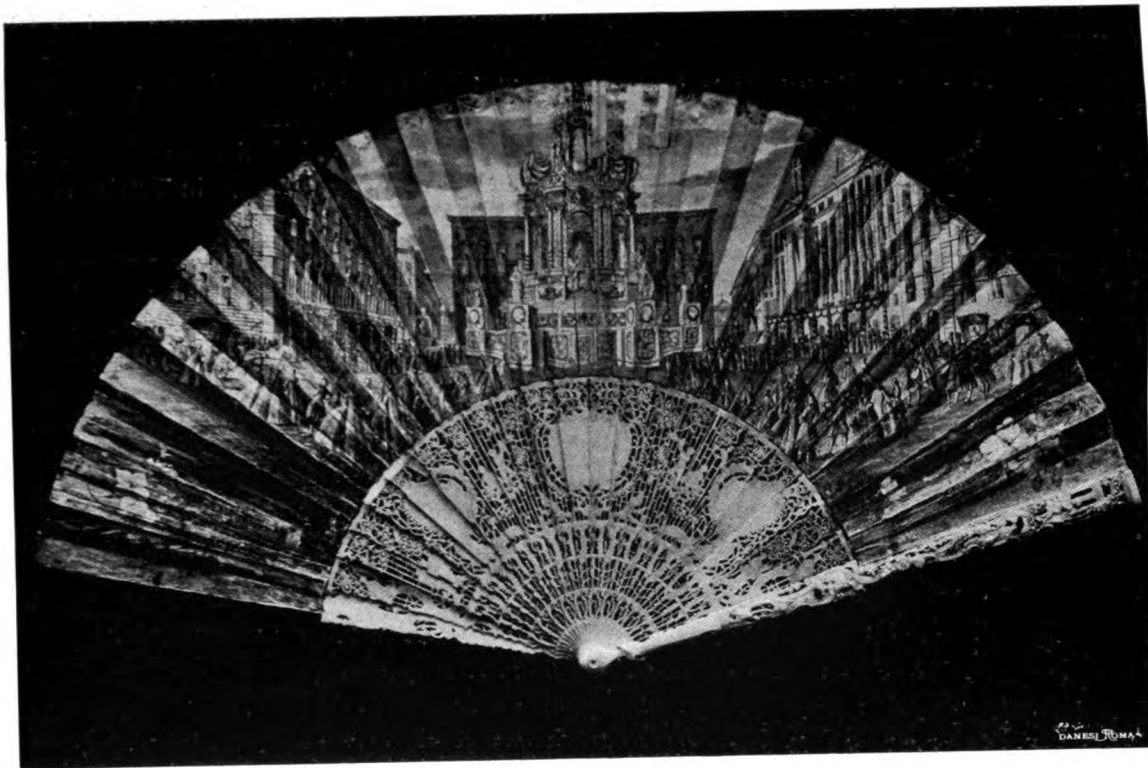



Fig. 2.

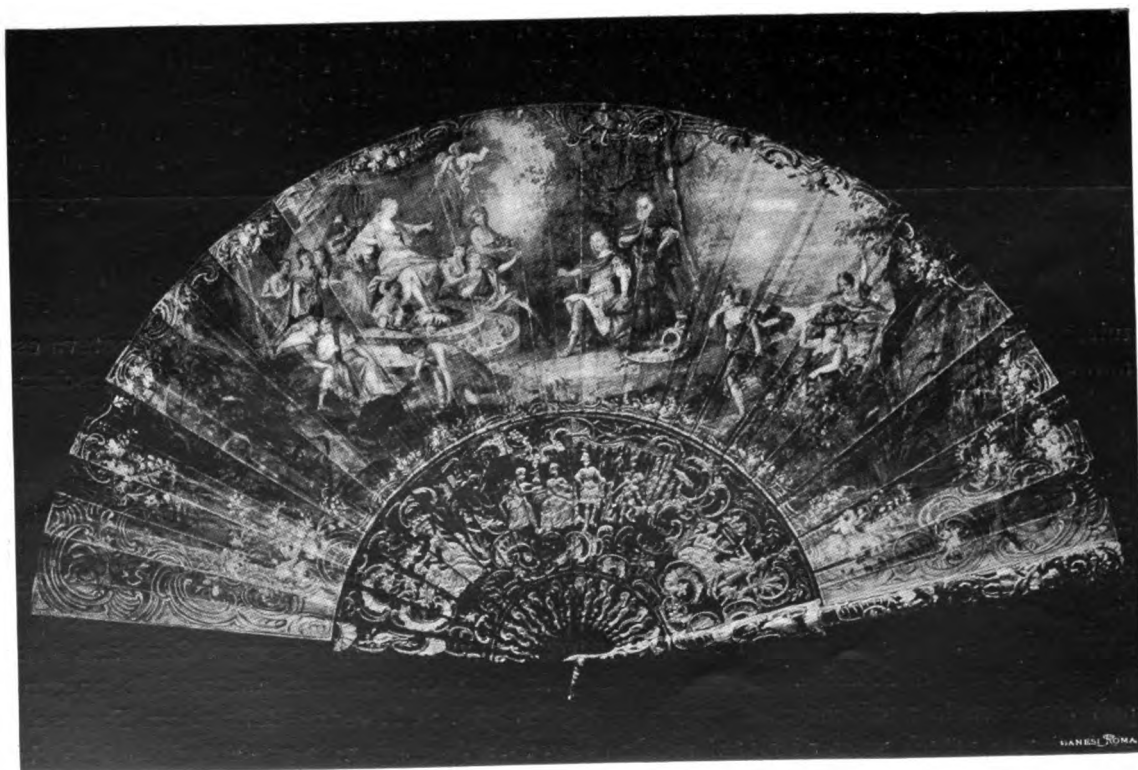



Fig. 3.

I modelli di questo periodo sono i più numerosi nell'esposizione fiorentina; e, come s'intende facilmente, la maggior parte di quelli che si ammirano nelle sale della Società delle belle arti serbano l'impronta francese, non solo perchè i ventagli francesi erano molto ricercati e più in voga, ma anche perchè la produzione abbondante permetteva di soddisfare le numerose richieste delle signore nazionali e straniere. Sappiamo infatti che nel secolo XVIII i fabbricanti di ventagli, tanto era lo sviluppo che aveva preso la loro industria, si costi-

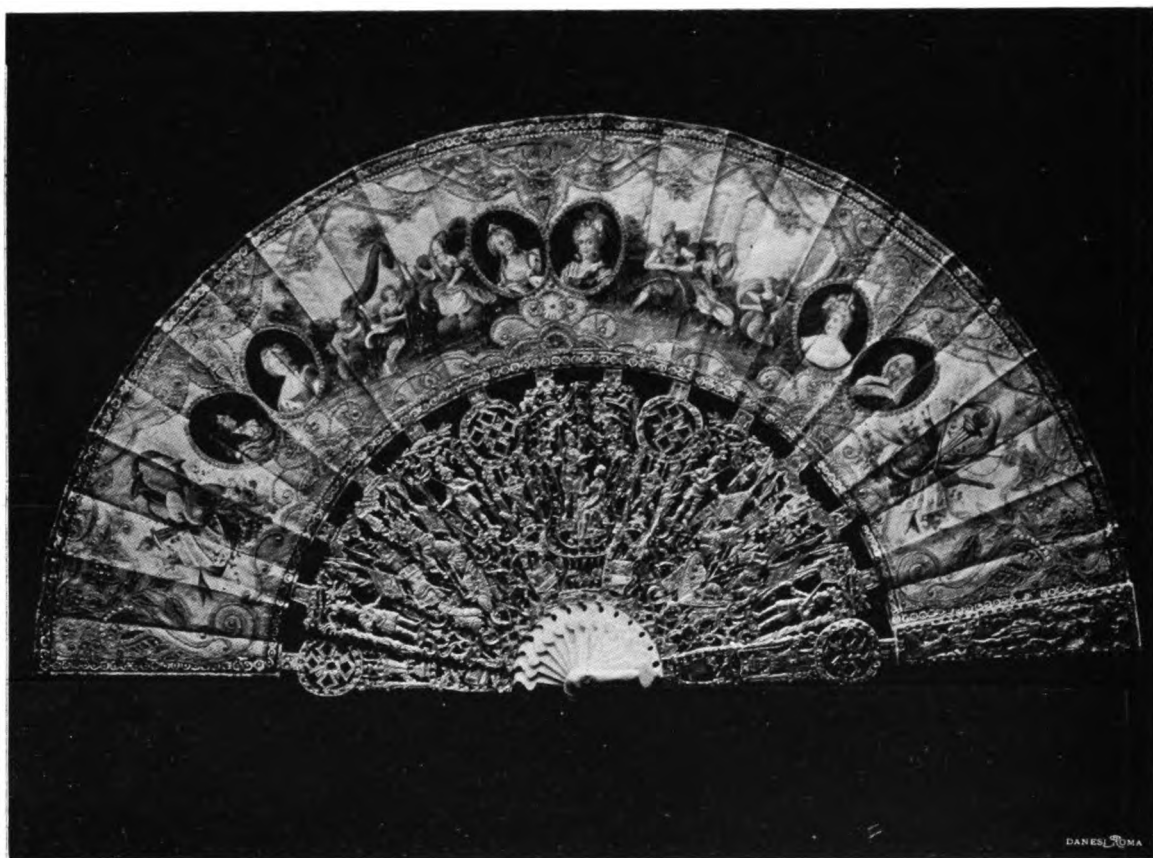



Fig. 4.

tuirono in corporazione, alla quale, in virtù di un loro statuto del 1714, non si poteva essere ammessi senza prima aver compiuto quattro anni di pratica in una bottega conosciuta.

* * *

La raccolta più interessante e numerosa è quella inviata dalla famiglia dei principi Corsini: più di trenta ventagli svariati nei tipi e nei caratteri, tutti riccamente decorati e dipinti, la maggior parte dei secoli XVIII e XIX. Ricorderemo, come il più notevole della collezione, quello con stecche in avorio intagliate, dorate e colorate (stile Luigi XV), con pagina dipinta da tutti e due i lati. Sul davanti (fig. 1) è rappresentato Coriolano fermato presso le mura di Roma dalla madre e dalla moglie, che con atti affettuosi lo pregano di non rivolgere le armi contro la patria sua; dietro (fig. 2), la veduta della piazza Farnese, con una grande macchina per i fuochi artificiali eretta a festeggiare la presentazione della chinea fatta dal duca Filippo Corsini nel 1738. La pittura, perfettamente conservata, ha tutti i caratteri dell'arte romana del secolo XVIII; le stecche, invece, quelli dell'arte francese.

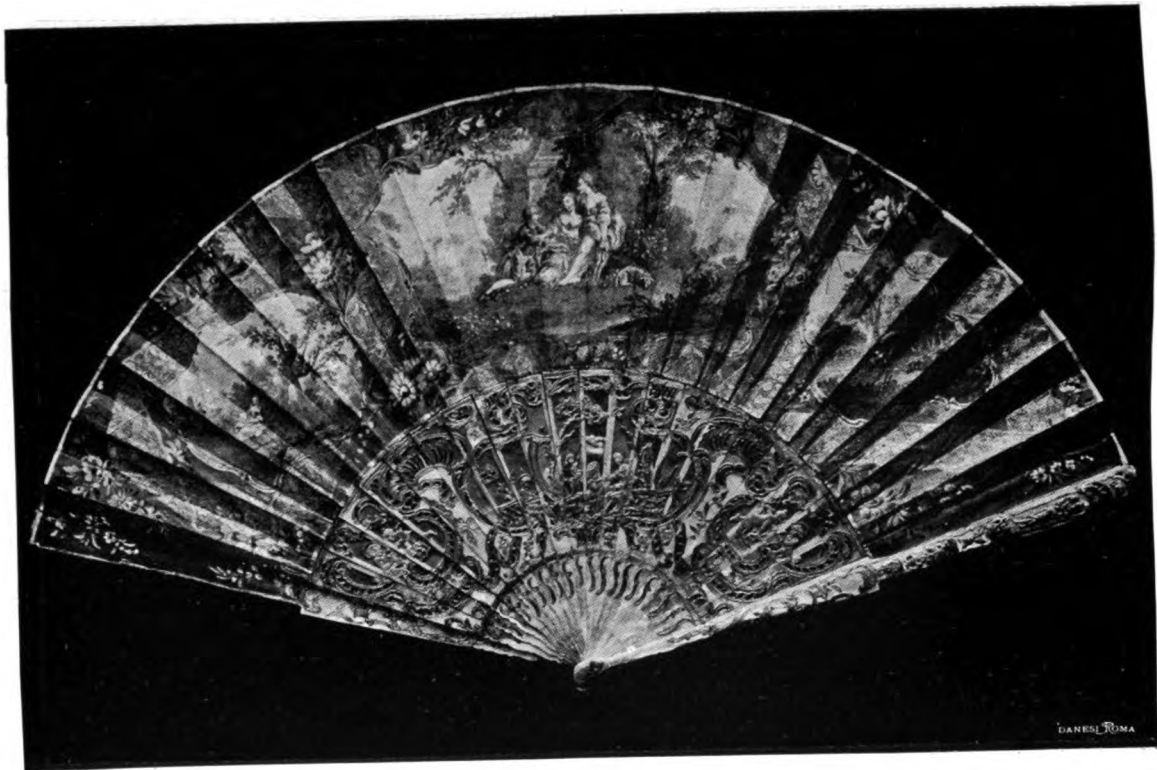



Fig. 5.

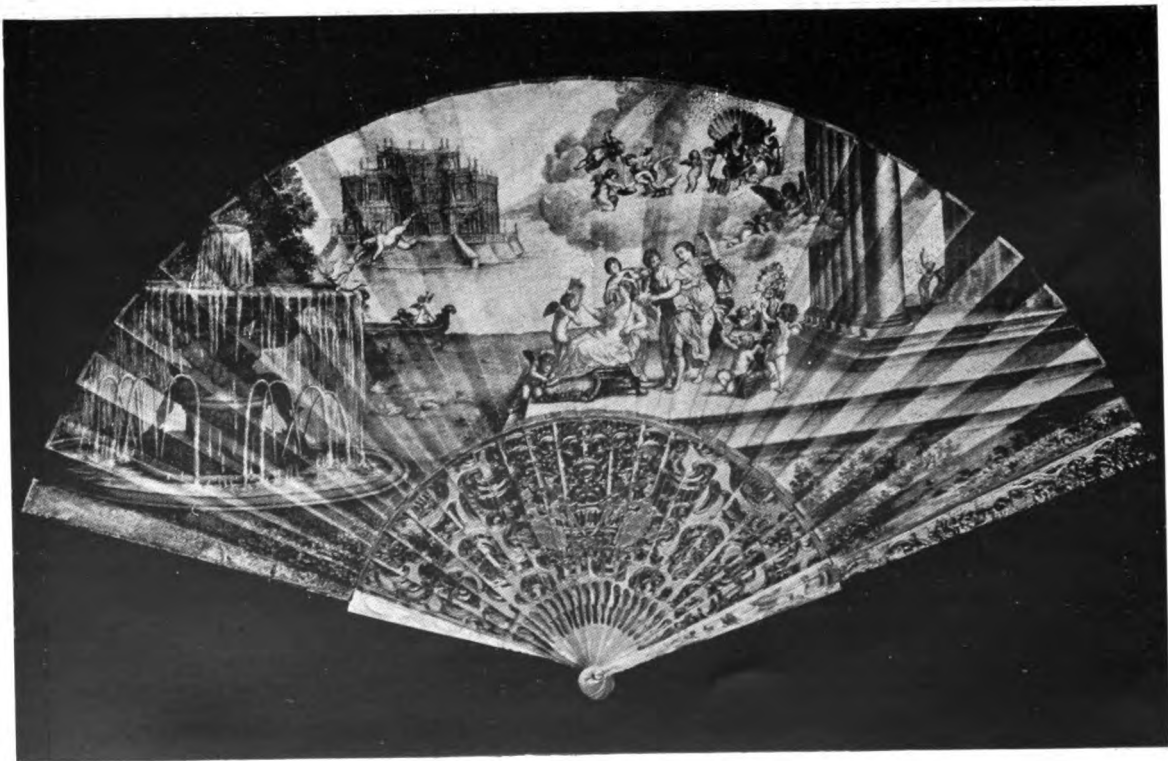



Fig. 6.

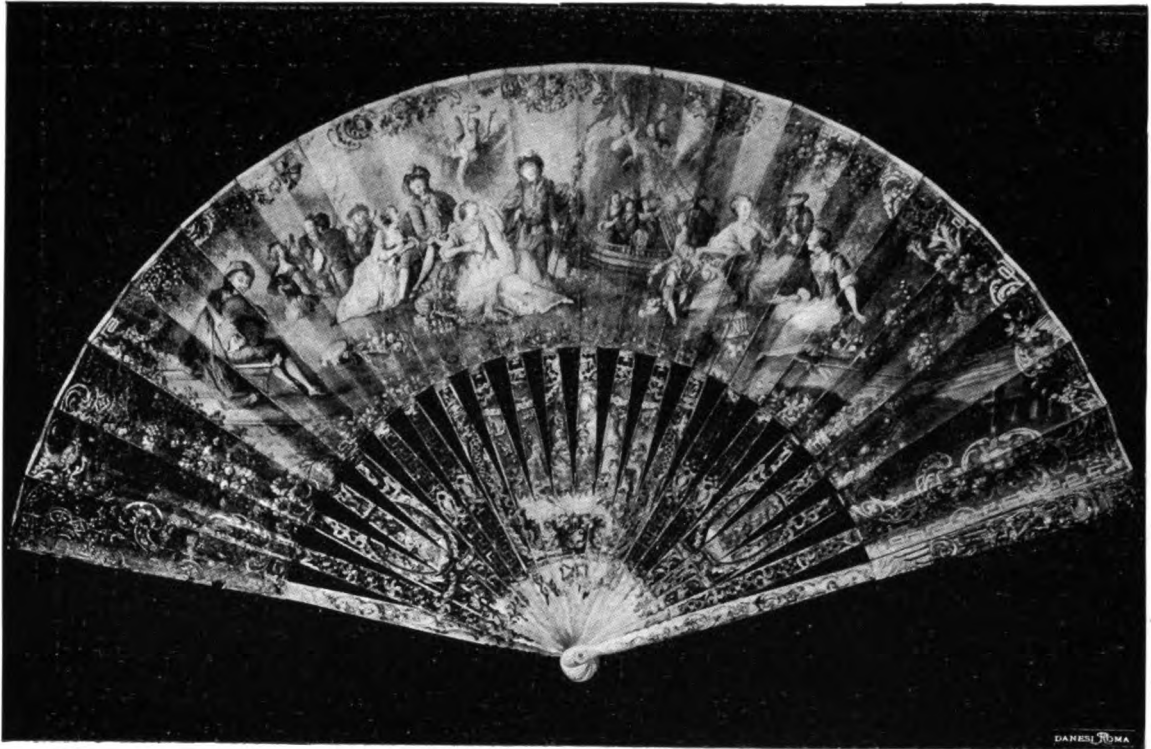



Fig. 7.

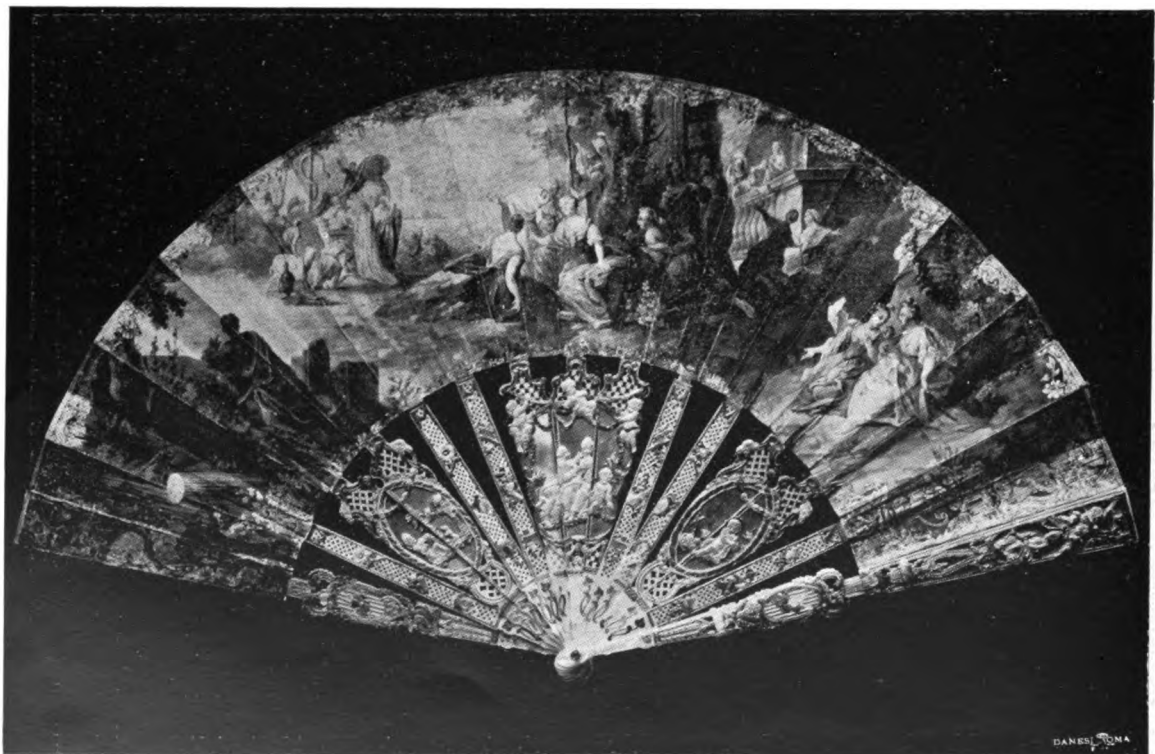



Fig. 8.

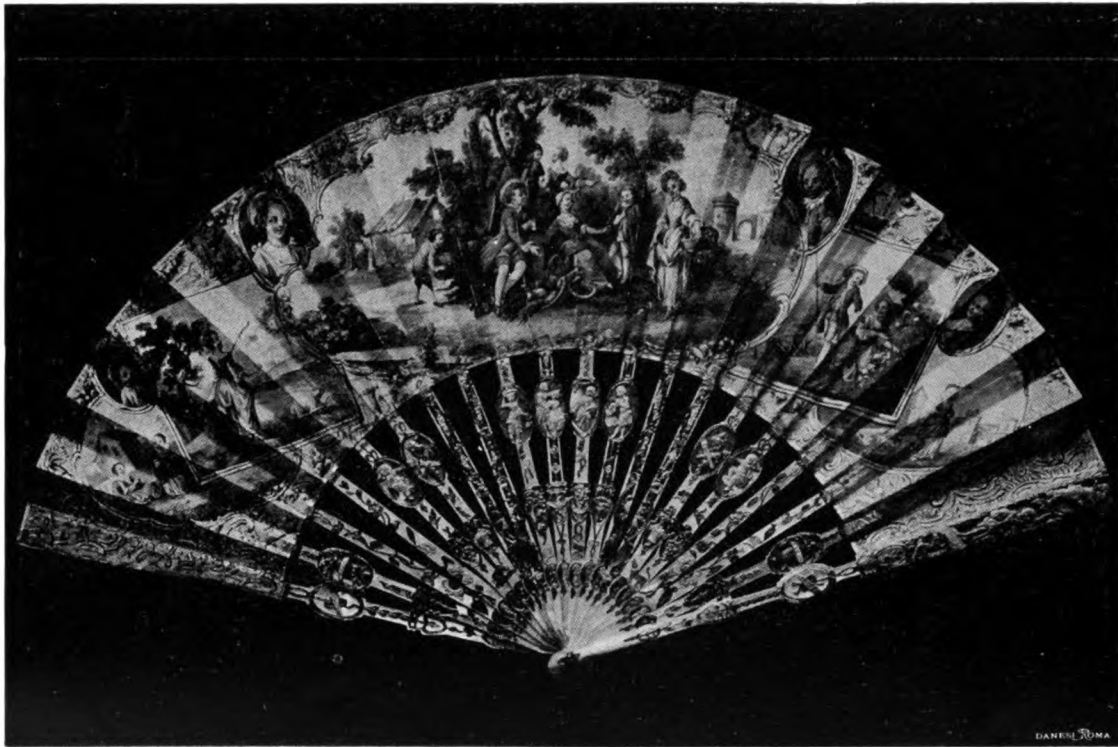



Fig. 9.

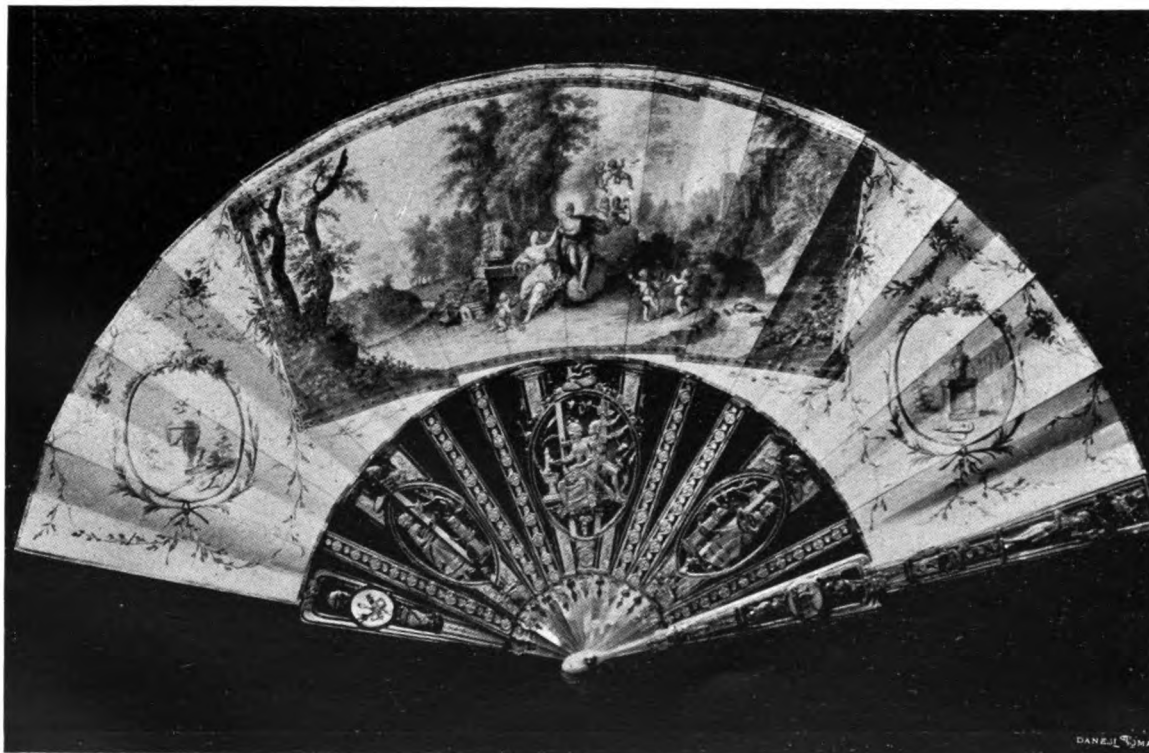
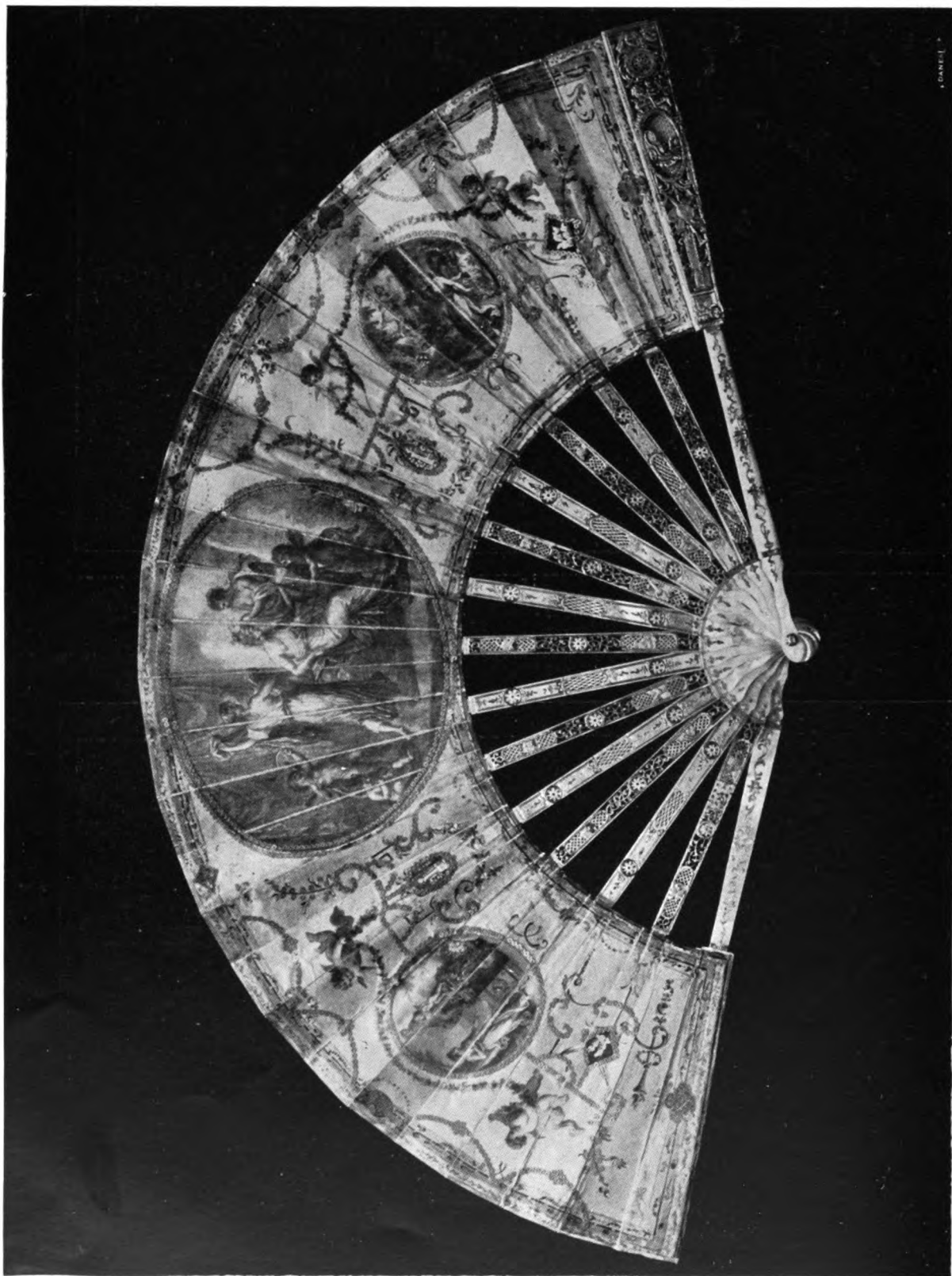



Fig. 10.

A titolo di curiosità, citeremo ancora il ventaglio a stecche in avorio traforato, con la parola *Souvenir*, di cui ogni lettera fu intagliata sopra una delle otto stecche centrali. La stessa parola è ripetuta sulle stecche maestre per mezzo di otto piccole gemme, per modo che le sottintese iniziali della denominazione tecnica di ciascuna di esse corrispondono ad una lettera della parola medesima.

Elegante e pregevole ventaglio è pure quello esposto dal comm. Philipson (fig. 3), con la rappresentazione di Telemaco e Mentore all'isola di Calipso. Le stecche in tartaruga, finamente intagliate e traforate, hanno, fra gli ornati di stile Luigi XV, graziose figurine; la pittura, egualmente fine, rivela, almeno per noi, i caratteri dell'arte francese del secolo XVIII.

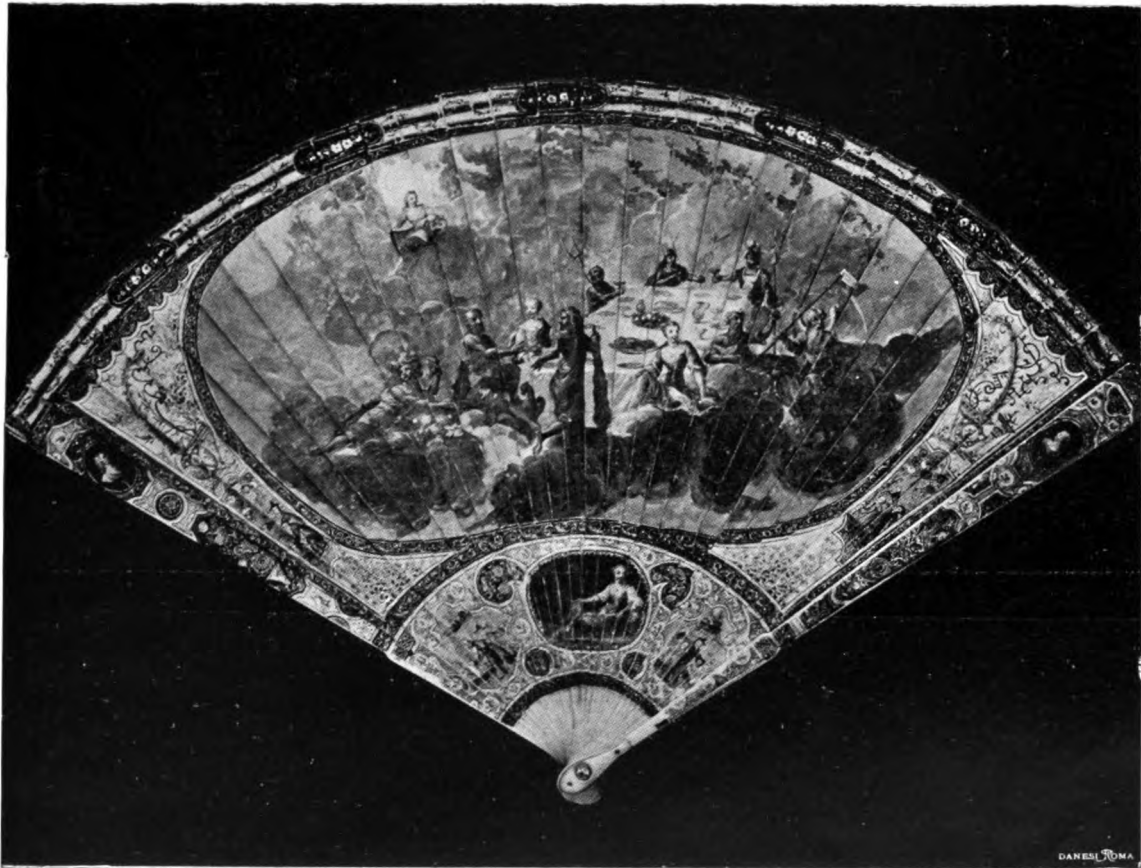



Fig. 12.

Lo stesso tipo si riscontra nel ventaglio della contessa Serristori (fig. 4), con le stecche in avorio, soverchiamente arricchite di figurine, di ornati e di emblemi guerreschi. Diversa, invece, è l'ornamentazione della pagina in seta ricamata, con sei medaglioni accoppiati, contenenti altrettanti ritratti, e fra l'un gruppo e l'altro dei medaglioni vi sono graziose scenette campestri.

Il carattere di tutto il ventaglio è senza dubbio francese; i costumi delle persone ritratte appartengono al tempo di Luigi XV.

* * *

Fra i numerosi saggi dell'arte francese ricorderemo ancora l'altro ventaglio pure esposto dalla contessa Serristori (fig. 5), con le stecche in madreperla, figurate e dorate, e con la pagina ornata di tre medaglioni dipinti a paese e figure; nonchè quello appartenente a S. M. la

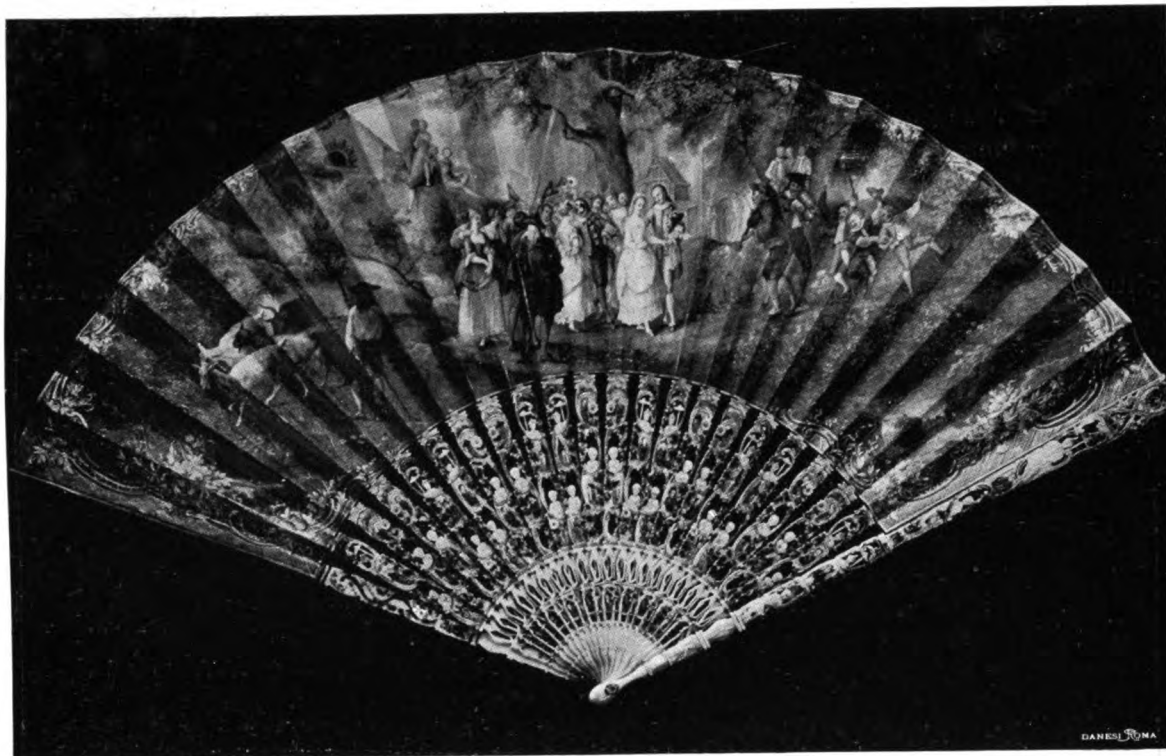



Fig. 13.

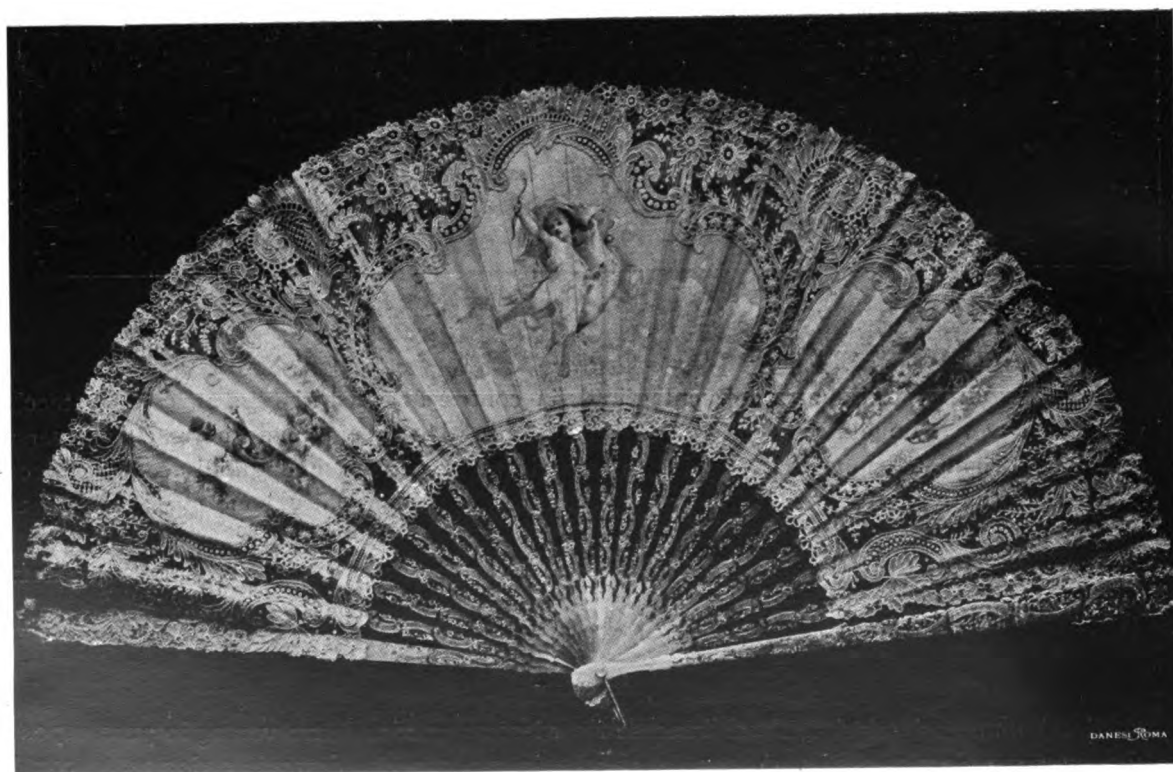



Fig. 14.

Regina Margherita (fig. 6), in madreperla intagliata a figure dorate, con pagina, abilmente e graziosamente dipinta, rappresentante la *Toilette di Venere*.

Come si può vedere in altri esemplari esposti, la forma delle stecche si andava modificando, assumendo sempre più i caratteri dello stile Luigi XVI; e di questo mutamento ci offrono notevoli saggi l'altro ventaglio di S. M. la Regina Madre (fig. 7), con pagina dipinta a soggetto pastorale, quelli del cav. Stibbert (fig. 8 e 9) e uno bellissimo della contessa Boutourline (fig. 10).

Forme di transizione, invece, tra l'arte di Luigi XVI e quella dell'Impero, mostra il ventaglio della marchesa di Montagliari (fig. 11), nel quale la pagina in seta fu ricamata e

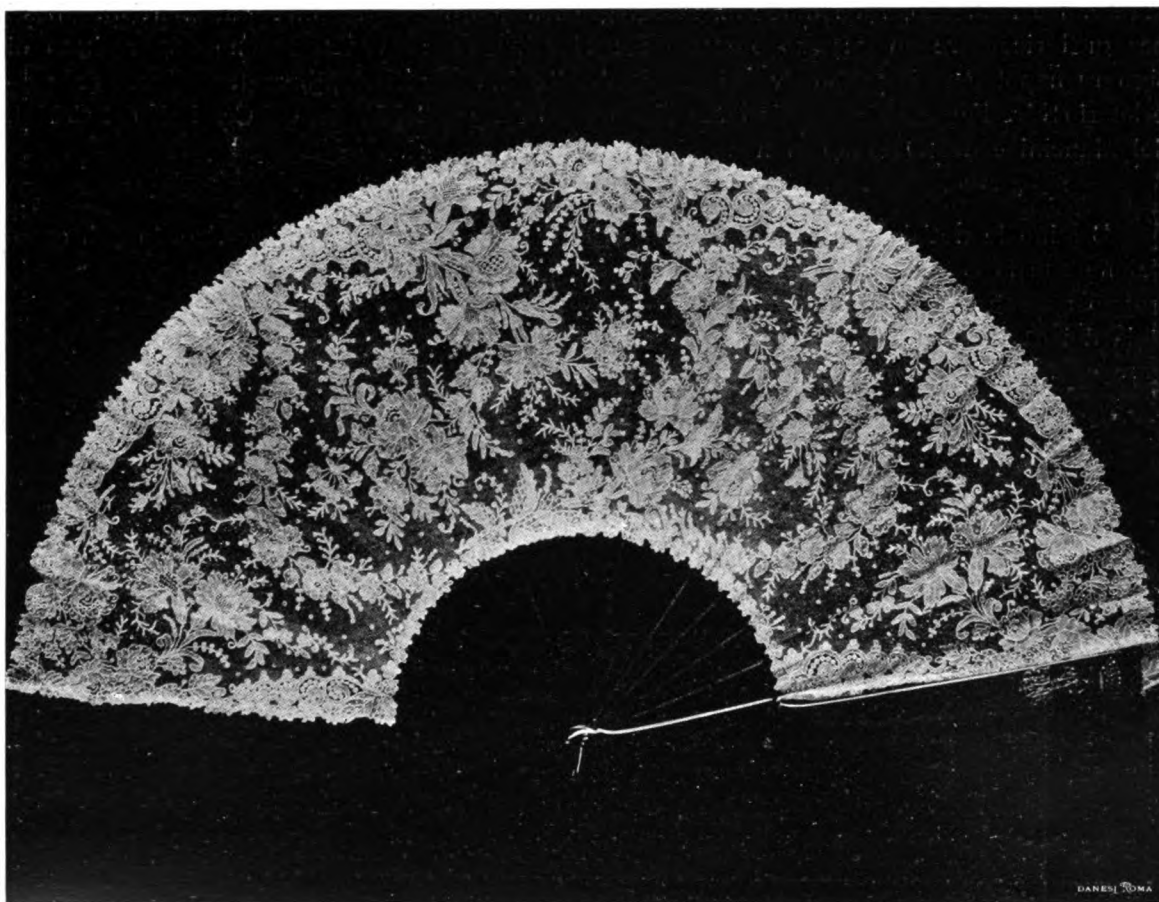



Fig. 15.

ornata con tre medaglioni rapportati, di soggetto mitologico, stampati a colori, con sistema molto in voga in Francia e in Inghilterra verso la fine del Settecento e i primi anni del secolo successivo.

* * *

Un altro tipo, di cui i campioni sono più rari, è dato da certi piccoli ventagli con stecche in avorio liscie, completamente dipinte a figure e ad ornati. Se n'ha un importante esemplare in quello pure esposto dalla marchesa di Montagliari (fig. 12), avente nel centro un gran medaglione in cui è rappresentato il *Convito degli Dei*, circondato da ornamenti di gusto chinese, e da altri piccoli medaglioni figurati, della seconda metà del secolo XVIII. Interessante e curioso è poi un ventaglio di S. M. la Regina Madre (fig. 13) con stecche chinesi figurate e colorite e con pagina decorata da una pittura moderna.

Del resto, fra i ventagli moderni ve ne sono moltissimi appartenenti a S. M. e alle Reali Principesse; e basti ricordare quello della stessa Regina Madre (fig. 14), con trine, putti e fiori dipinti, e l'altro della contessa Boutourline (fig. 15), con pagina in trina *a punto all'ago* di Bruxelles.

* * *

Fra i numerosi ventagli di tipo orientale che si ammirano in questa esposizione meritano speciale ricordo alcuni piccoli chinesi con stecche in avorio finamente intagliate e scolpite, dei quali un bell'esempio ci è offerto da quello della signora Turri (fig. 16); e uno giapponese a stecche liscie, in avorio, con rapporti a rilievo in lacca colore d'oro e di bronzo, con testine pure in avorio finamente scolpite e colorite, inviato dalla Duchessa di Genova Madre. Nè mancano, fra i moderni, lavori graziosi e originali dei più reputati artisti, e basti per tutti ricordare un gustoso bozzetto del Morelli per un ventaglio che un comitato di signore napoletane si proponeva di offrire alla Regina Margherita, bozzetto esposto dal proprietario Mr. Fagan, e gli schizzi del Fattori, del Palizzi, del Miola, del Cassioli, del Cellini, del Mancini e del Dalbono, nonchè di altri pittori stranieri.

Bastino le notizie che si possono ricavare da questi appunti a serbar ricordo dell'esposizione che la Società delle belle arti di Firenze ha tenuto nelle sue sale. Ma alle nostre troppo sommarie indicazioni suppliscono, fortunatamente, le riproduzioni che, mercè la cortesia del cav. Alinari — cui porgiamo qui vivissime grazie — noi abbiamo potuto aggiungere e offrire, quasi primizia, ai lettori del *L'Arte*.

I. B. SUPINO.

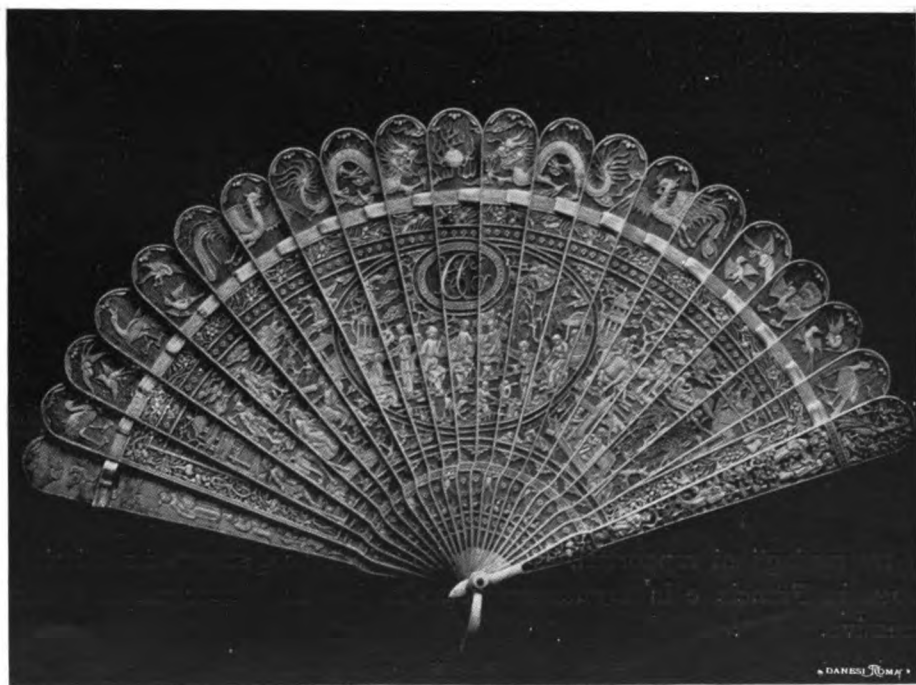



Fig. 16.

ADOLFO VENTURI, *Direttore* - ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

ARTE DECORATIVA

Le maioliche di Cafaggiolo.

INALMENTE una questione che sembrava insolubile e che minacciava di tener accesi gli animi pure nel sereno campo dell'arte è ora incamminata a una soluzione. E invero nulla di più sgradito di una polemica che si trascina da parecchi anni e che ha fatto versar fiumi d'inchiostro e molte parole amare tra i sostenitori dell'una e dell'altra opinione.

Il nuovo volume di G. Guasti[1] viene a mettere una parola di pace nell'aspra contesa, mentre rafforza le ragioni storiche favorevoli alla tesi sul rigoglio dell'arte ceramica in Toscana; auguriamoci che la polemica incresciosa sia finalmente per chiudersi e lo sarà se la ricerca della verità deve essere il fine precipuo d'ogni sincero amatore dell'arte.

Della fabbrica di ceramiche di Cafaggiolo, alla quale si attribuiscono i migliori saggi della ceramica italiana, fu, alcuni anni fa, negata fin l'esistenza. Studiosi di Faenza, i quali richiamavano alla lor patria l'onore delle maioliche cafaggiolane, e studiosi toscani che non volevano perdere il loro merito, hanno a lungo e amaramente discusso, naturalmente senza riuscire a nessun risultato. Così questo volume, che ci dimostra l'esistenza della fabbrica medicea, sarà ben accolto dai molti che nella contesa si contentavano di guardare la lotta degli altri, e che, pur ammirando l'ardore che questi e quelli mettevano nella discussione, rimpiangevano lo spreco di tanta energia e di tanto studio per risolvere una questione che era diventata oramai solamente municipale.

Cafaggiolo - Già nella raccolta Spitzer

* * *

Dell'arte del vasaio in Firenze si hanno memorie almeno fin dal secolo XIII, e, quantunque quasi tutti i lavori sieno ora perduti, ne abbiamo ricordo in antiche opere d'arte che hanno conservato memoria delle fogge, delle suppellettili e degli ornamenti usati nei tempi lontani. Così nei secoli XII e XIII

[1] *Di Cafaggiolo e di altre fabbriche di ceramiche in Toscana.* Secondo studi e documenti in parte raccolti dal comm. Gaetano Milanesi. Commentario storico di GAETANO GUASTI. Firenze, tip. Barbèra, MCMII.

si cominciò ad ornare le facciate e le torri di alcune chiese con bacini e scodelle di terra invetriata e a colori, i così detti piatti votivi, come ancora si vedono nella facciata della cattedrale di San Miniato. Così si ritrovano opere di maiolica in un compasso del campanile di Santa Maria del Fiore, precisamente in quello che rappresenta il vasaio, o, meglio, il medico, o l'urologo, secondo nota il Guasti. Così nel trittico di Ugo van der Goes, ora agli Uffizi, è il ben noto alberello ispano-moresco; così in pitture di Giotto e del Laurati, nell'affresco di Piero da Miniato a San Nicolò in Prato; così nel *Cenacolo* d'Ognissanti e nel *Convito d'Erode* del Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella.

Pochi vasi del secolo XV si ritrovano ora in collezioni pubbliche e private come quello che abbiamo riprodotto, che è conservato nel South Kensington Museum di Londra.

Per quanto poco soccorrano le memorie storiche e meno gli antichi prodotti della figulina toscana, non è possibile credere, quantunque lo credano alcuni scrittori, che fino a Luca della Robbia fosse negletta e quasi ignota l'arte della ceramica in Firenze dove le arti del disegno raggiunsero tanta eccellenza; e maggiormente se consideriamo che in quel di Siena si aveva una terra più fine della vicentina, e il Piccolpasso asserì che « la rena migliore che si trovi per tutta Italia è quella di San Giovanni, luogo di Toscana ».

E ricordiamo pure degli antichi manuali: tre trattatelli dell'arte del vetro per mosaico dei secoli XIV e XV, pubblicati dal Milanesi, i quali dimostrano quanto l'arte della ceramica e della maiolica fin d'allora fosse in fiore nella Toscana.

Poi, se è vero, come par certo, che a Maiorca fossero buone fabbriche di ceramiche quando i Pisani conquistarono quell'isola combattendo contro i Mori (1114-15), non è strano pensare che Firenze, guelfa e alleata con Pisa, fosse la prima, dopo quella, ad accogliere i particolari prodotti dell'isola conquistata, comprese le ceramiche.

La continua e non molto difficile esportazione fatta dai mercanti fiorentini delle stimate stoviglie dette arabo-ispane, o ispano-moresche, fu forse una delle principali cagioni per cui l'arte dei vasi progredì lentamente in Firenze e nel suo dominio. Ma sebbene sia da credere che nelle antichissime botteghe gli orciolai fiorentini lavorassero per lo più stoviglie poco superiori al comune, e per soddisfare al lusso i detti orciolai ricorressero ad altre fabbriche per via di commercio, non ci si può persuadere che i loro prodotti si mantenessero così finchè i Medici di quel ramo che ebbe principio da Lorenzo fratello di Cosimo il Vecchio, non presero a proteggere l'arte della ceramica. Sono notevoli esempi di questa influenza dell'arte ispano-moresca sulla ceramica toscana un boccale e un alberello del South Kensington Museum qui riprodotti.

Cafaggiolo - Raccolta Basilewski

* * *

Cafaggiolo è un piccolo villaggio posto sulla via che da Firenze, passando per il Mugello, conduce a Bologna, presso al quale scorreva un torrente che da lui prese il nome. I Medici che, secondo il Verino, furono originari del Mugello vi possedettero più ville, splendida fra tutte quella di Cafaggiolo.

Le più antiche memorie che si hanno della villa non vanno oltre il 1427. Ma la villa non aveva ancora la bella forma che ancora conserva, era anzi chiamato un *habituro* e solamente sotto Cosimo il vecchio Michelozzo Michelozzi aveva

cominciato a costruire il sontuoso palazzo riformando ed ampliando l'antico castello secondo i nuovi ordini di fortificazioni allora introdotte: e in seguito il figliuolo Pietro e il nipote Lorenzo detto il Magnifico accrebbero le comodità e le bellezze di quella villa. Morto Cosimo nel 1464 la metà dei beni di Cafaggiolo passò in Piero suo figliuolo detto il *Gottoso* e l'altra metà era già passata nel '51 in Pierfrancesco dell'altro ramo mediceo. Da Piero poi la parte che gli spettava venne in possesso di Lorenzo e Giuliano suoi figliuoli. Nell'anno 1485 Lorenzo di Piero di Cosimo dissestato per il fallimento di alcuni banchi da lui tenuti e debitore di grossa somma a Lorenzo e Giovanni fratelli e figliuoli di Pierfrancesco, si accordò per mezzo di arbitri, nell'accomodamento di tutti gli interessi cedendo ai medesimi la parte che gli spettava su Cafaggiolo e sulle sue possessioni. All'estinzione della linea Medicea in Gian Gastone l'anno 1737 la villa e la terra di Cafaggiolo pervennero in appannaggio alla casa Absburgo Lorena succeduta nel granducato di Toscana, finchè dopo la riunione di esso al Regno d'Italia, furono vendute dal Demanio, nel 1864, al principe Marcantonio Borghese che fece eseguire nella villa molti e importanti lavori.

Cafaggiolo - Londra, S. Kensington Museum

Il dottor Giuseppe Maria Brocchi che nella *Descrizione della provincia del Mugello* (Firenze, Albizzini, 1748) accenna alla fabbrica di maiolica di Cafaggiolo, così descrisse la villa, quale era alla metà del XVIII secolo: « La vasta e maestosa villa detta di Cafaggiolo, antica sede e abitazione della real famiglia dei Medici, i quali è fama che da quel luogo abbiano avuto origine. Fu essa (come si legge in Bastiano Sanleolini e in altri storici) dal granduca Cosimo I grandemente ampliata e corredata di un Barco per le Fiere circondato da mura il quale fino al presente in gran parte si conserva. Presentemente è di dominio e proprietà, come si è detto, del nostro Clementissimo ed Augustissimo Sovrano ed è situata in una pianura poco discosto dalla Sieve, essendo fabbricata all'uso delle antiche fortezze con alcune torri e fossi attorno, co' suoi ponti a levatoio.

« Inoltre vi è dentro una gran cappella ad uso di chiesa, dedicata ai Santi Cosimo e Damiano, antichi protettori della prefata real Casa de' Medici. Vi sono parimente vari saloni e grandi stanze, con diversi cortili, loggiati e gallerie che la rendono (all'uso però antico) assai magnifica e signorile. Vicino ad essa vi sono molte case e botteghe, che formano quasi una specie di piccolo borgo dirimpetto a cui vi è una chiesa dedicata all'apostolo San Iacopo, la quale insieme con la suddetta villa è situata nel Piviere e Popolo di San Giovanni in Petroio ».

Ceramica toscana
Londra, S. Kensington Museum

In questa splendida villa, che deve essere stata a lungo abitata dai Medici, fu trasportata da Firenze, ove Lorenzo di Pierfrancesco Medici (Popolani) l'aveva istituita, la maestranza di maioliche. Ciò dovette avvenire per opera di Pierfrancesco di Lorenzo,

dopo il 1498 e prima del 1506. I documenti ora pubblicati ci mostrano l'esistenza della fabbrica cafaggiolana già nel 1506, mancano poi fino al 1521, nel qual anno, al 26 settembre, fu scritta la ben nota lettera dello Zeffi, già pubblicata dal Piot e che sollevò essa pure tante e tante discussioni.

Ceramica di Pagliano (?) - Firenze, Museo Nazionale

Nei primi anni del XVI secolo la fabbrica fu condotta da due orciolai di Montelupo Piero e Stefano della famiglia Fattorini, poi fu continuata da altri della famiglia. Morto Piero, il fratello Stefano continua la fabbrica fino al 1530 circa, che in quell'anno, o poco dopo muore. Prima del 1532 un figliuolo di questi, Leonardo, si divide dai fratelli e apre forse in Firenze una bottega di stoviglie. Dal 1534 al 1568 gli altri figliuoli di Stefano mandano avanti la fabbrica di Cafaggiolo e nel 1576 di questi rimane solo Iacopo già vecchio. E verso la fine del '500 la fabbrica sempre più decaduta cessa completamente di lavorare e la famiglia Fattorini si estingue.

Così dopo aver prodotto, per lo spazio d'oltre mezzo secolo, belle stoviglie artistiche (molte delle quali, nonostante l'incuria e l'abbandono in cui furono tenute presso di noi, rimangono ancora e fanno splendida mostra nei Musei e nelle Raccolte d'Europa), cominciò a declinare, mancatole anche l'aiuto e il favore, dopo la morte di Pier Francesco de' Medici: poi cessò negli ultimi anni di quel secolo al pari di tante altre celebrate fabbriche d'Italia. Una delle prove di tal decadenza l'abbiamo dal sapersi che nel 1568 il principe Francesco de' Medici, volendo fornire la sua tavola di nuova credenza, si rivolse ad un *M.° Lionardo decto don Pino de Faenza*, il quale gli fornì 307 pezzi di maiolica valutati L. 285.16.8 di moneta romagnola, ossia ducati 259.17. Ma forse il decadere della fabbrica di Cafaggiolo, quasi contemporaneamente ad altre italiane, si dovette non poco all'essersi introdotta la fabbricazione delle porcellane, e principalmente ai grandi signori, i quali, seguendo la moda e il gusto de' tempi e sdegnando di aver fornito la loro mensa con credenze di quella fragile ed umile materia, si rivolsero ai vasellami d'oro e d'argento più preziosi e meglio confacenti al lusso, al fasto e alle loro ricchezze.

I lavori usciti dalla fabbrica di Cafaggiolo, quantunque molto simili alle ceramiche faentine, hanno pur tuttavia dei caratteri assai precisi che li distinguono chiaramente dalle opere delle altre fabbriche. Il Jacquemart così ne scrisse: « Stabiliamo primieramente i caratteri che servono a far distinguere le opere di questa fabbrica... Il turchino a tratti spezzati in massa o sui fondi è sempre cupo e quasi nerastro; le riprese del pennello si scorgono assai bene per giudicare che il cobalto fu adoperato poco disciolto e per conseguenza dato troppo denso. Un giallo arancione vivo, più opaco ancora e non somigliante a quello di altre fabbriche si armonizza col turchino e risalta tanto meglio sopra un fondo bianchissimo. Gli altri colori perdono naturalmente così accompagnati, e il verde ramina vi acquista una semitrasparenza affatto originale ». E così il Drury Fortnum: « I caratteri principali delle stoviglie di Cafaggiolo sono uno smalto ricco, uniforme e puramente bianco; l'uso del cobalto

azzurro molto scuro e fortemente denso, ma brillante al pari dei lapislazzoli, quasi sempre adoperato a grandi masse pel fondo del soggetto che par dato apposta con grosso pennello, le cui riprese sono molto visibili; un giallo chiaro, un color d'arancio di qualità brillante, ma opaco, un verde ramina particolarmente liquido e semitrasparente. Sono pure caratteri di queste ceramiche un color rosso opaco indiano, il bruno e il color porpora ».

Cafaggiolo - Londra, S. Kensington Museum

Certo il color rosso usato in profusione specialmente nelle vesti è un'altra caratteristica delle maioliche di Cafaggiolo, quantunque molti scrittori vogliano attribuire alle fabbriche faentine la precedenza della scoperta e dell'uso di questo colore. In ogni modo il Jacquemart dice: « Les faïences métalliques à jaune d'or et à rouge rubis, prouvent que Cafaggiolo n'est resté ni en dehors, ni au-dessous du mouvement des autres centres italiens ».

Il Fortnum, che ben valuta il merito delle fabbriche di Faenza, esaltandole anzi sopra le altre, rende però giustizia a quella di Cafaggiolo le cui maioliche, scrisse: « Sono notabili per la ricchezza dello smalto, la forza e lo splendore dei colori, per l'esecuzione e il disegno delle grottesche nei bordi e per altri ornamenti. Una ricchezza di turchino intenso, un rosso di una speciale opacità, ma vivo, un giallo brillante sono i suoi colori caratteristici ».

Il Genolini poi scrisse che sembra *speciale* nelle stoviglie di Cafaggiolo l'ornamento « delle penne di pavone dove vi ha l'occhio con tutti i suoi bei colori... e lo si trova facilmente nei pezzi primitivi, come le brocche e i vasi di farmacia ». Ma così s'erano espressi prima il Delange e il Bornemann: « Un autre genre d'ornement qui semble particulier au même atelier, c'est celui formé par les extrémités œillées de la plume de paon, surtout par les pièces archaïques comme les brocs et les vases de pharmacie ». Il Guasti invece dubita non solo che si possa citare un vaso sicuramente uscito dalla fabbrica mugellana con le penne della coda di pavone, ma crede che tal modo d'ornare non fosse particolare di nessuna fabbrica, dal vederlo in maioliche appartenenti a diverse, eseguito più o meno bene da vari stovigliai o pittori. Comunque sia, segue l'opinione del Fortnum, cioè che alcune stoviglie con quell'ornamento, da lui chiamato *curioso* e che potrebbe intendersi rappresenti il sole, appartenga a più d'una figulina toscana non a Cafaggiolo, ma piuttosto a Montelupo o a Firenze: e forse esse sono i primi prodotti della fabbrica istituita da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici innanzi che fosse trasportata nel Mugello.

Ceramica toscana
Collezione Bode

D'altra parte quasi tutti gli scrittori della ceramica italiana, osservando come le stoviglie cafaggiolane rassomiglino più specialmente, in alcune parti, ai prodotti delle fabbriche faentine, giudicarono che

queste esercitassero un' influenza diretta sulle prime. E intorno a questa influenza il Genolini così si espresse: « Se poi alcune di queste maioliche (le cafaggiolane) presentano dei caratteri identici a quelle di Faenza, lo si deve al continuo pellegrinaggio dei pittori da una fabbrica all'altra in cerca di lavoro e di maggiori guadagni, il che avvenne per altre fabbriche molto lontane tra loro ».

Cafaggiolo (?) - Già nella raccolta Basilewski

Certo è difficile stabilire sulla sola scorta delle opere e di pochi documenti se le fornaci faentine, ne' progressi dell'arte, precedettero o seguitarono le toscane. E sebbene le ricerche del Guasti abbiano dato nomi di pochi orciolai venuti da Faenza a lavorare in Montelupo, in Firenze e in Siena anche nei secoli XV e XVI, è molto probabile che maiolicai toscani andassero a lavorare nelle fabbriche di Romagna. Ad ogni modo non si ha memoria che orciolai di Faenza lavorassero a Cafaggiolo, e quella somiglianza tra i prodotti faentini e i cafaggiolani è certo effetto di semplice, indiretta e reciproca imitazione. Peraltro vi sono nelle maioliche di Cafaggiolo differenze particolari di colori, oltre quello del disegno, che in generale rivelano una maniera artistica tutta toscana, specialmente poi in quel genere chiamato *porcellana*. « Ce genre (la *porcellana*) est presque particulier à Cafaggiolo — scrissero il Delange e il Bornemann — et appliqué parfois au revers des plats, il peut servir, pour ainsi dire, de marque de fabrique »; e altrove notarono che le maioliche siculo-arabe hanno grande somiglianza negli ornamenti con quelli di Cafaggiolo, massime per i fiori turchini a porcellana. Ora è assai probabile che da altre fabbriche toscane, specialmente da Montelupo, derivasse una vera e propria influenza su quella medicea di Firenze, dopo pochi anni trasportata a Cafaggiolo. Da Montelupo, così prossimo a Firenze e dove l'arte della maiolica si era tanto diffusa, fin dal secolo XV, estendendosi in breve a buona parte della Toscana e forse ai luoghi limitrofi, da Montelupo, perchè di là vennero già esperti nell'arte dei vasi Piero e Stefano Fattorini, ai quali i Medici affidarono la fornace. Così la storia della maiolica di Cafaggiolo non può disgiungersi da quella di Montelupo; del che fanno testimonianza anche i primi prodotti cafaggiolani, tanto per la qualità dei colori e specialmente dell'azzurro che quasi nereggia, quanto per la forma degli ornati a fiorami piuttosto che a grottesche e altresì per l'uso di stemmi gentilizi più frequenti di quello delle figure, i quali rivelano in vari modi la continuazione della maniera propria e caratteristica dell'arte ceramica in quella terra.

Cafaggiolo - Londra, S. Kensington Museum

Quanto ai pittori che devono aver ornate le belle stoviglie di Cafaggiolo è deplorabile che non se ne abbiano memorie: del resto sappiamo appena qualche nome di coloro che in altre fabbriche eseguirono splendidi lavori, mentre il conoscerli importerebbe tanto alla storia della ceramica italiana. A tali indagini si volsero quasi tutti gli scrittori, fin qui per altro con iscarsissimo risultato, rimanendo anche quelle poche notizie annebbiate da molte incertezze che la critica non potrà mai dileguare senza l'aiuto dei documenti. Imperocchè i pittori, al pari dei lavoranti, passavano da una fabbrica all'altra, e perciò vediamo ornati da uno stesso pennello prodotti di botteghe diverse e segnati con la medesima marca di fabbrica quelli dipinti in vario stile, più o meno belli secondo l'ingegno del maestro.

Cafaggiolo (?)
Londra, S. Kensington Museum

Da ciò deriva che, guidati dall'identità di maniera, alcuni assegnino ad una bottega stoviglie appartenenti ad altra, come è accaduto, per esempio, di quelle eseguite da Francesco Xanto Avelli, il quale lavorò a Gubbio nello fornace di mastro Giorgio, e a Urbino in quelle di Orazio Fontana e Francesco Silvano. Oltre di che raramente è possibile discernere ne' vasi con più marche o sigle, quali di esse appartengano alla fabbrica e quali ai pittori, che pel solito segnavano con le iniziali del nome e del cognome: tanto meno possibile se vi manca l'anno o il luogo della fornace. E quante marche, quanti segni creduti di pittori saranno invece delle famiglie o delle persone che fecero eseguire le stoviglie? E si aggiunga poi che come maestro Giorgio, il quale secondo l'opinione del Ranghiasci Brancaleoni, « creava, disegnava, modellava, coloriva e perfezionava a capello », anche molti principali delle botteghe erano non soltanto pratici a comporre le terre e formare maioliche, ma abili a preparare i colori e a dipingerle.

Tra le opere uscite certamente dalla fabbrica cafaggiuolana è un piatto con Giuditta e la sua fante sopra cavalli galoppanti: la fantesca tiene pei capelli la testa recisa di Oloferne. Il cavallo bianco di Giuditta è particolarmente d'ottimo disegno: l'ornato del rovescio somiglia quello di altri piatti; è firmato *Jap.° in chafagguolo,* firma che il Piot legge Jacopo, sapendo che Stefano di Filippo Fattorini aveva un figlio di nome Jacopo, che nella Decima di Firenze si trova sotto l'anno 1534 insieme coi fratelli stovigliai in Cafaggiolo, e le cui memorie vanno fino al 1576. Il Guasti è però incerto in questa attribuzione e ricorda molti pittori di nome Jacopo che lavorarono a Firenze e tra questi Jacopo di Giovanni detto Jacone del quale parla il Vasari, notando poi che l'intero di Jap° sarebbe Japeco, il quale nel dialetto umbro valeva Jacopo, e da ciò verrebbe che questi non nacque in Firenze, ma nell'Umbria e fu condotto a Firenze dal Perugino. Il piatto faceva parte della raccolta Spitzer e fu venduto all'asta per 52,000 franchi. (Fig. a pag. 21).

Piatto (*tagliere*) con San Giorgio copiato dalla statua di Donatello. Il fondo è paese circondato da un fregio di grottesche su fondo turchino. Nel rovescio sono linee concentriche colorite d'azzurro e d'arancio. È segnato della solita marca, dell'S e dell'F intrecciate. Il Fortnum giudicò che questa e la seguente sono le più belle opere d'un abilissimo artista.

Piatto (*tagliere*) rappresentante un pittore in atto di dipingere un piatto alla presenza d'un gentiluomo e d'una gentildonna. Il Fortnum ha attribuito il piatto a Cafaggiolo agli anni 1515-20; dal Malagola è registrato invece come opera di fabbrica faentina del 1570 circa.

Cafaggiolo (?)
Oxford, Museo Ashmolean

È strano che alcuni vogliano riconoscere nei due giovani Raffaello Sanzio e la Fornarina, non avendo nè l'uno nè l'altro alcuna somiglianza coi loro ritratti autentici. È più ragionevole pensare invece col Guasti che siano Pierfrancesco de' Medici e Maria Soderini sua moglie, e che il piatto appartenga al 1511, anno del loro matrimonio, o poco dopo, forse dono nuziale presentato dai bravi maiolicai al loro protettore a cui apparteneva il castello di Cafaggiolo. Però non potendo ravvisare nel pittore Stefano Fattorini, allora in età di oltre cinquant'anni, è facile che sia uno dei suoi molti figliuoli. (Fig. a pag. 23).

Ceramica toscana
Londra
S. Kensington Museum

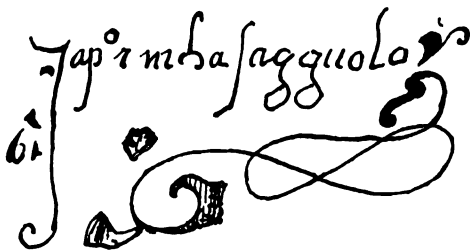
Piatto nel quale è dipinta Diana che visita Endimione addormentato, forse, secondo il disegno del Botticelli, inciso dal Robetta. Nel fregio su fondo azzurro sono dei geni, ed ha la solita marca dell'S F. Il Jacquemart dice che il soggetto di questo notevole piatto « è tolto dalle egloghe di Virgilio » e che « si scorge in esso la sicurezza magistrale e l'ampiezza serena della scuola fiorentina ». (Fig. a pag. 22).

Delle opere non firmate o firmate con firma non del tutto sicura, ma che per i caratteri si avvicinano alle opere di Cafaggiolo, è un boccale del Museo Ashmolean ad Oxford, sul quale si vede lo stemma della famiglia Alessandri (fig. a pag. 27), e un piatto a grotteschi in cammeo bianco bluastro su fondo turchino, avente nel centro lo stemma mediceo partito con altro d'un leone rampante su fondo rosso e in alto d'un rastrello con gigli gialli. (Fig. a pag. 26).

Tra le opere attribuite a Cafaggiolo è notabile un piatto nel cui centro è una donna in piedi sopra due ruote che scaglia una freccia contro un giovane nudo legato ad un palo e ritto anch'esso sopra altre due ruote. In mezzo alle due figure è un vaso in forma di calice su cui vedesi un cuore trapassato da due frecce, e intorno al capo del giovane si svolge un nastro o svolazzo con la scritta: « O QANTA CRUDELTÀ ». (Fig. a pag. 27).

* * *

Torna così a Firenze la gloria di Cafaggiolo. Tante e tante opere di squisita bellezza rivendicano ancora una volta alla terra toscana il primato della grazia e dell'eleganza, e col togliere a Faenza l'onore di quelle splendide ceramiche, si rivela sempre più la grandezza e l'importanza di esse nello svolgimento dell'arte italiana.

A. Jahn Rusconi.

Firma del piatto riprodotto a pag. 21

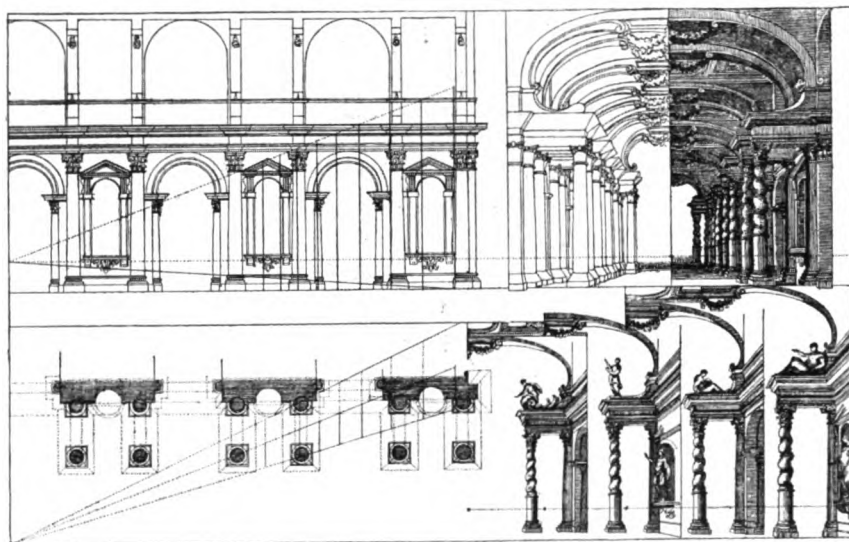
ARTE DECORATIVA

LA SCENOGRAFIA.

A proposito di un recente libro.

LA storia ha di già risposto alla curiosità umana, investigando le vicende ed i progressi dell'arte drammatica; l'arte rappresentativa invece è tuttavia incerta delle evoluzioni per le quali passò la sua partecipazione alle concezioni di Tespi, di Eschilo, di Sofocle, d'Aristofane. Oggi pertanto l'arte ornativa, pur non avendo trovato molto di stabile, di duraturo, di logico e di bello, deve, anche per la scenografia, desiderare la sicura nozione del passato, cioè uno studio organico di tutto quel complesso di decorazioni, che servono sul palcoscenico a riprodurre con mezzi pittorici i vari ambienti, corrispondenti ai versi, alla musica, alla prosa, alle danze, di cui si compongono le opere teatrali.

L'arte della scenografia è quella, fra le applicazioni della pittura, che è apparsa ultima, e che in tre secoli, o poco più, percorse tutta la sua parabola ascendente, suscitando entusiasmi clamorosi, perchè centinaia e migliaia di persone poterono insieme, al rapido sollevarsi d'una tenda, essere trasportati, con la illusione della realtà, sia entro luoghi noti, sia tra quelli che le leggende, la fantasia, i sogni possono far travedere e bramare.

Ma quest'arte, usa ai trionfi repentini, è pur quella di non meno facile oblio: *mente non crede se occhio non vede* è l'assioma più adatto alla scenografia, poichè le descrizioni più minute, i ricordi più caldi d'ammirazione de' testimoni oculari

A. Pozzo: Le prime scene moderne. I *Principali;* modo di disegnarli
(Dall'opera *L'Architettura*
Appresso F. Genese e Zuane Krugher Alemanno Compagni MDLXVI)

Modellino (disegno acquerellato) per *Principale*
Proprietà della R. Accademia di belle arti in Bologna

non giungono mai a destare una larva di sensazione in coloro che non videro i portenti narrati. Perciò la fama delle scene e degli scenografi dura presso gli uomini tutt'al più finchè i testimoni vivono e soltanto presso costoro: una visione di pochi minuti, salutata da un applauso che continua quanto la visione stessa, non vale a segnare profondamente il duro granito della gloria.

È triste davvero, ma inevitabile, che le cause d'impressioni sì vive, sincere ed universali debbano sparire dopo poche settimane; tanto più triste perchè la scenografia è l'arte che richiede l'assoluta universalità delle attitudini. Lo scenografo deve avere piena conoscenza della prospettiva, che è il mezzo grafico fondamentale, deve possedere la cognizione dell'architettura d'ogni tempo e d'ogni paese, essere decoratore nel senso più ampio e pittore senza restrizioni per qualsivoglia effetto, e finalmente essere animato da fantasia varia, briosa, erudita, bizzarra.

Bensì tante qualità, che prese ad una ad una bastano per dare pregio ad un artista, si riuniscono talvolta in un solo individuo in modo tumultuario ed embrionale; talvolta la pratica e la fantasia conducono più lungi della buona teorica e dell'erudizione. Ma è vero ancora che, sia pure in misura scarsa, le varie qualità indicate debbono riunirsi negli scenografi, i quali meriterebbero, specialmente i più valenti e completi, una durevolezza di fama assai maggiore di quella loro concessa, tanto più che spesso la sola descrizione degli artifici tecnici vale ad illuminare i nuovi cultori di quest'arte, splendida ed effimera insieme.

Frattanto la storia dell'arte, la quale non può trascurare alcuna espressione artistica, ha atteso lungamente un illustratore della scenografia e degli scenografi.

Più che l'ampiezza dell'argomento, l'incertezza di rintracciare i documenti all'uopo deve avere rattenuto fino ad oggi gli studiosi; e più ancora la difficoltà di conciliare in un solo individuo la paziente ed ordinata indole dello storiografo e la cognizione tecnica dell'argomento da svolgere. Pertanto la bibliografia artistica e gli artisti dell'Italia debbono accogliere lietamente il volume testè aggiunto alla collezione dei Manuali Hoepli dal prof. Giulio Ferrari sotto il titolo: *La Scenografia.*

Mi permetta pertanto l'autore di spigolare ampiamente tra le ricerche sue, così da ottenere una raccolta di notizie e dare, al tempo stesso, conto del libro.

L'opera si compone di 316 pagine di testo, 16 incisioni intercalate e 108 tavole, che riproducono altrettante composizioni scenografiche, tratte da disegni in parte inediti, da stampe, da quadri, da bozzetti appartenenti a varî tempi. Altre 58 tavole compongono l'Appendice, così da avere un complesso di 182 illustrazioni.

Nel primo dei sette capitoli in cui l'argomento è svolto, l'esame incomincia dal primo embrione del teatro greco, analizzato nella struttura, ne' scenari, nelle macchine per le apparizioni; indi passa al teatro romano e ne rileva le derivazioni, i caratteri proprî, le scene mobili e fisse, i mezzi usati per ottenere gli effetti teatrali, primitivi sì, ma non per ciò meno accetti, perchè il pubblico era assorbito nell'acquiescenza convenzionale che cooperava all'intelligenza delle rappresentazioni. Vitruvio, Virgilio, Polluce sono stati interrogati per l'indagine positiva e per le congetture; l'ultimo autore in particolare ha fornito la nomenclatura tecnica con la quale rintracciare nell'antico l'origine delle parti e delle costumanze moderne, e ne risulta una nuova disamina di quanto fecero il Puchstein e lo Strack per tentare le ricostruzioni ideali dei teatri di Epidauro, di Segeste, di Pompei.

Ferdinando Bibiena: Bozzetto (disegno acquerellato) di scena. - Raccolta G. Ferrari

G. B. Piranesi; Parte di ampio e magnifico porto
(Dalle *Opere varie di Architettura e Prospettiva*. Roma MDCCL)

Modellino (disegno acquerellato) per *Principale*
Proprietà della R. Accademia di belle arti in Bologna

non giungono mai a destare una larva di sensazione in coloro che non videro i portenti narrati. Perciò la fama delle scene e degli scenografi dura presso gli uomini tutt'al più finchè i testimoni vivono e soltanto presso costoro: una visione di pochi minuti, salutata da un applauso che continua quanto la visione stessa, non vale a segnare profondamente il duro granito della gloria.

È triste davvero, ma inevitabile, che le cause d'impressioni sì vive, sincere ed universali debbano sparire dopo poche settimane; tanto più triste perchè la scenografia è l'arte che richiede l'assoluta universalità delle attitudini. Lo scenografo deve avere piena conoscenza della prospettiva, che è il mezzo grafico fondamentale, deve possedere la cognizione dell'architettura d'ogni tempo e d'ogni paese, essere decoratore nel senso più ampio e pittore senza restrizioni per qualsivoglia effetto, e finalmente essere animato da fantasia varia, briosa, erudita, bizzarra.

Bensì tante qualità, che prese ad una ad una bastano per dare pregio ad un artista, si riuniscono talvolta in un solo individuo in modo tumultuario ed embrionale; talvolta la pratica e la fantasia conducono più lungi della buona teorica e dell'erudizione. Ma è vero ancora che, sia pure in misura scarsa, le varie qualità indicate debbono riunirsi negli scenografi, i quali meriterebbero, specialmente i più valenti e completi, una durevolezza di fama assai maggiore di quella loro concessa, tanto più che spesso la sola descrizione degli artifici tecnici vale ad illuminare i nuovi cultori di quest'arte, splendida ed effimera insieme.

Frattanto la storia dell'arte, la quale non può trascurare alcuna espressione artistica, ha atteso lungamente un illustratore della scenografia e degli scenografi.

Più che l'ampiezza dell'argomento, l'incertezza di rintracciare i documenti all'uopo deve avere rattenuto fino ad oggi gli studiosi; e più ancora la difficoltà di conciliare in un solo individuo la paziente ed ordinata indole dello storiografo e la cognizione tecnica dell'argomento da svolgere. Pertanto la bibliografia artistica e gli artisti dell'Italia debbono accogliere lietamente il volume testè aggiunto alla collezione dei Manuali Hoepli dal prof. Giulio Ferrari sotto il titolo: *La Scenografia*.

Mi permetta pertanto l'autore di spigolare ampiamente tra le ricerche sue, così da ottenere una raccolta di notizie e dare, al tempo stesso, conto del libro.

L'opera si compone di 316 pagine di testo, 16 incisioni intercalate e 108 tavole, che riproducono altrettante composizioni scenografiche, tratte da disegni in parte inediti, da stampe, da quadri, da bozzetti appartenenti a varî tempi. Altre 58 tavole compongono l'Appendice, così da avere un complesso di 182 illustrazioni.

Nel primo dei sette capitoli in cui l'argomento è svolto, l'esame incomincia dal primo embrione del teatro greco, analizzato nella struttura, ne' scenari, nelle macchine per le apparizioni; indi passa al teatro romano e ne rileva le derivazioni, i caratteri proprî, le scene mobili e fisse, i mezzi usati per ottenere gli effetti teatrali, primitivi sì, ma non per ciò meno accetti, perchè il pubblico era assorbito nell'acquiescenza convenzionale che cooperava all'intelligenza delle rappresentazioni. Vitruvio, Virgilio, Polluce sono stati interrogati per l'indagine positiva e per le congetture; l'ultimo autore in particolare ha fornito la nomenclatura tecnica con la quale rintracciare nell'antico l'origine delle parti e delle costumanze moderne, e ne risulta una nuova disamina di quanto fecero il Puchstein e lo Strack per tentare le ricostruzioni ideali dei teatri di Epidauro, di Segeste, di Pompei.

Ferdinando Bibiena: Bozzetto (disegno acquerellato) di scena. - Raccolta G. Ferrari

G. B. Piranesi; Parte di ampio e magnifico porto
(Dalle *Opere varie di Architettura e Prospettiva*. Roma MDCCL)

B. Galliari?: Disegno acquerellato scenografico
Raccolta Besso, Milano

Di poi il lettore è condotto a traverso il periodo medioevale fino al Rinascimento ed assiste alla preparazione del dramma sacro cristiano, misero rimpicciolimento delle intenzioni teatrali greche e romane. Lo spirito indagatore del Ferrari gli ha suggerito diverse supposizioni sulla struttura dei palchi per le rappresentazioni e sulla decorazione loro, e merita particolare menzione quanto si riferisce a questo capitolo, che commenta la raccolta del D'Ancona nelle *Origini del Teatro italiano.*

Sopraggiunto il Rinascimento anche al teatro si arrecarono le prime considerevoli mutazioni, le quali ebbero il sostegno principale nello studio della prospettiva lineare, per opera del Brunelleschi, di Masaccio, del Ghiberti, di Donatello, di Paolo Uccello, di Pier della Francesca, del Mantegna, di Leon Battista Alberti, di Baldasarre Peruzzi, cui fecero seguito tutti gli altri maestri dell'arte italiana, con l'ardore di neofiti, con la costanza di apostoli, tra i quali emerge il bolognese Sebastiano Serlio, trattatista insigne d'architettura e di prospettiva, primo estensore di regole chiare da applicare alla decorazione scenica.

Ed ecco il teatro del Rinascimento detronizzare il dramma sacro e trasportare dalle chiese ai palazzi principeschi il palcoscenico, su cui incomincia a svolgersi la commedia nova. L'autore con minuziosa ricerca, passa in rassegna le Corti di Mantova, di Ferrara, di Urbino, che, con Milano, Roma, Bologna, Castel Capuano, ebbero i primi teatri occasionali per rappresentarvi le produzioni del Boiardo, i *Suppositi* e la *Cassaria* dell'Ariosto, la *Calandra* del cardinal Bibbiena, il *Tirsi* del Castiglione e del Gonzaga, nelle quali solennità illustri pittori, come il Mantegna e Raffaello, dipinsero tele decorative. E frattanto si perfezionava la struttura del palcoscenico, si affinavano i meccanismi per le mutazioni di scena e per le apparizioni, fiorivano gli accorgimenti per illuminare le scene e cresceva la scienza della prospettiva, specialmente mercè Niccola Sabbatini da Pesaro (1548-1631) architetto di Francesco Maria della Rovere, che fu per allora il più autorevole architetto e decoratore di teatri, autore d'un trattato tuttavia tenuto in considerazione. Da questi iniziatori del teatro moderno,

P. Gonzaga: Disegno acquerellato scenografico
(Dagli *Annali dei teatri imperiali russi*)

che però talvolta mostrano ancora i pargoleggiamenti dell' infanzia, l'autore procede a rilevare il progresso segnato dal Palladio, e dal suo continuatore Scamozzi, nel teatro Olimpico di Vicenza, il quale, sebbene a scene fisse e murate, segna il primo esempio grandioso della vera ricchezza architettonica, posta a servigio delle esigenze decorative sceniche, senza però entrare definitivamente nella scenografia propriamente detta. Questo passaggio decisivo mancò pure nello splendido palcoscenico del teatro Farnese di Parma, giustamente celebrato per la totalità del concetto architettonico, dalla scena alla sala dell'udienza. Quivi però gli sfondati di Lionello Spada e del Dentone prepararono le illusioni prospettiche, di cui il secolo XVII doveva impadronirsi per trionfare sul palcoscenico.

A. Basoli: Schizzo scenografico; acquerello
Proprietà della R. Accademia di belle arti in Bologna

Nel capitolo V l'autore illustra il periodo aureo della scenografia, durante il quale l'assetto del palcoscenico fu trasformato radicalmente per le nuove esigenze delle produzioni. Scomparse lè scene fisse e le parapettate, che dall'antichità ellenica erano state i capisaldi della decorazione, si passò agli scenarî mobili, la cui vista si succedeva rapidamente, mediante meccanismi ingegnosi e complicati, ai quali diedero opera anche l'ingegno multiforme del Bernini e Giacomo Torelli da Fano. E frattanto appare a fornire aiuti pittorici singolari il gesuita padre Pozzo, notissimo divulgatore della prospettiva pratica per pittori e scenografi.

Con Ferdinando Bibiena ebbe principio la plurima e famosa famiglia di pittori scenici e d'architetti teatrali sparsasi per l'Italia e l'Europa. Da questi artisti immaginosi, fecondi, a traverso una falange di discepoli e di emuli si giunge al veneto G. B. Piranesi, poderoso compositore, il quale, sebbene nato in pieno periodo barocco, mostrò di tendere soltanto alla grandiosità classica, e quantunque poco operasse di pittura teatrale ebbe un'azione vigorosissima d' ispirazione sopra gli altri, mercè la colluvie delle incisioni da lui date alla luce. Fra coloro che risentirono tale ascendente fu Pietro Gonzaga, chiamato il riformatore della tecnica pittorica delle scene. Questa, prima di lui, era caratterizzata dalla grande accuratezza, dall'abbondanza delle mezze tinte, dalla povertà del colorito e dall'abborrimento delle tonalità vigorose, probabilmente perchè non altrimenti dipingevansi una scena ed una parete di cortile, fingente una fuga di edifizî alla chiara

F. Cocchi: Bozzetto scenografico acquerellato
Proprietà della R. Accademia di belle arti in Bologna

A. Ferri: Bozzetto scenografico. - Proprietà del prof. G. Malagodi

luce del giorno. Il Gonzaga ruppe le convenzioni, ossia cacciò di soglio le vecchie e loro ne sostituì una nuova, fatta di ardimenti pittorici, di toni forti, di lotte e di vittorie contro la luce ingannevole dei lumi serali, e vinse definitivamente, perchè ottenne di procurare agli spettatori la illusione della realtà e seco trascinò i competitori e di seguaci.

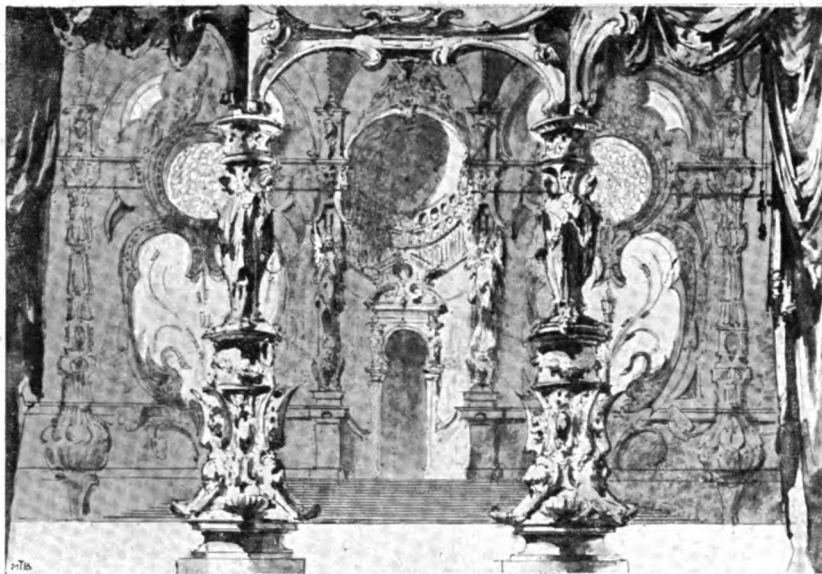
La scuola bolognese, sempre conservatasi in prima linea, riconobbe quale suo maggior maestro del periodo neo-classico Domenico Ferri, il quale ebbe il vanto d'essere chiamato in Parigi, auspice Gioacchino Rossini, a dipingere le scene del Guglielmo Tell. Ivi egli stordì pubblico e scenografi di Francia con la prepotenza della tecnica poderosa, con la grandiosità delle composizioni. A lui, straniero, toccò la fortuna di sconfiggere il sistema usato di lunga mano in Francia per le scene, che dipingevansi ad olio, con inutile spreco di finitezze; a lui il merito d'aver ivi creato involontariamente una scuola, completando la gloria dell'arte italiana, cui aveva inneggiato già anche l'*Enciclopedia*, facendo un confronto malinconico con quanto producevasi dagli scenografi francesi.

Nello stesso periodo, in Italia e fuori, si acclamavano Francesco Fontanesi, Giovanni Perego, Alessandro Sanquirico, ed a Bologna primeggiava Antonio Basoli, inventore fecondissimo ed immaginoso, poscia Luigi Martinelli, Francesco Bortolotti, Valentino Solmi e segnatamente Francesco Cocchi, scenografo di rara erudizione, compositore magnifico sia nel genere monumentale che nel romantico, e maestro insigne, dal quale procedettero le ultime espressioni moderne, che hanno avuto l'ultimo più considerevole artefice in Carlo Ferrario.

Arrivato finalmente al periodo odierno, l'autore aggiunge quante notizie gli fu possibile raccogliere intorno ai più valenti scenografi stranieri, e qui le notizie adunate, con tanta cura, le disamine particolareggiate e le deduzioni cui giunge il Ferrari hanno il loro compendio finale negli elenchi degli artisti che composero le diverse scuole, poscia nell'indice generale, coi richiami delle rispettive cronologie.

G. Ferrari: Principale e fondale

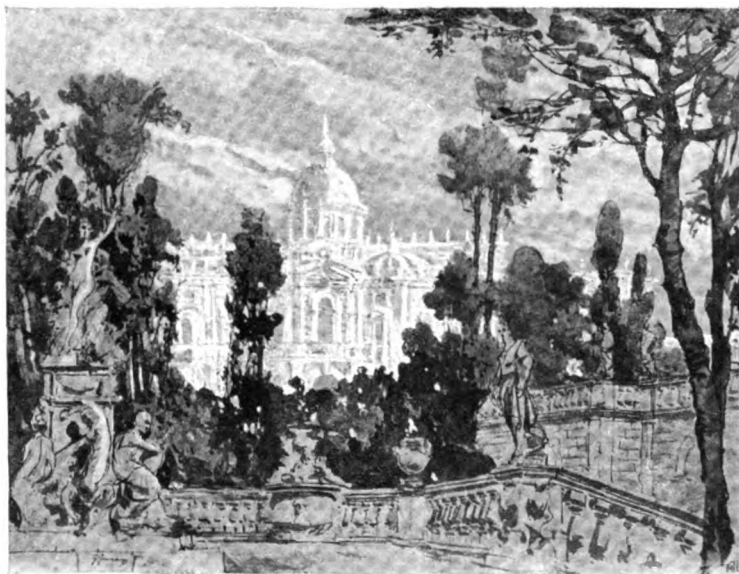
La ricerca generale, che è lo scopo dell'opera, difficile di per sè a cagione della perdita rapida delle scene che ne fecero applaudire gli artefici, è stata raccomandata a sì diligente raccolta di notizie da

persuadere a favore del risultato, tanto più che ne balza fuori energicamente la convinzione di cooperare alla glorificazione dell' arte italiana conquistatrice, anche per questo lato, delle maggiori benemerenze. Ma nel libro non sono soltanto una buona ed una patriottica intenzione, nè tampoco una semplice raccolta paziente ed erudita di dati, di considerazioni logiche, di deduzioni acute. La competenza tecnica vi trapela da ogni pagina ed aggiunge il pregio proprio dei giudizî artistici scendenti da un artista, il quale unisce la cognizione professionale alle qualità dello studioso. Di ciò l'A. ha fornito prove evidenti mercè l'Appendice, che comprende 58 composizioni scenografiche, da lui dedicate « *come povero omaggio ai grandi decoratori italiani d'ogni scuola* ».

G. Ferrari: Principale e fondale

La cortesia del comm. Hoepli ci consente di offrire, insieme con un saggio illustrativo del Manuale, una delibazione dei concetti scenografici del prof. Ferrari nelle ultime tre tavole, che ne mettono in rilievo l'invenzione briosa ed il disegno elegante.

La natura dello studio, la difficoltà delle ricerche, l'impossibilità di vagliare tutte le notizie fornite da altri hanno qua e là ingenerato qualche inesattezza, difetto comune a tutte le opere d'indagine e più a quelle che, come questa, segnano i primi passi verso una via inesplorata. Simmilmente parmi che la febbre dell'argomento ammaliante abbia talvolta vinto la mano all'autore, che non sempre ha reagito contro l'impulso a correre attraverso le notizie, per soffermarsi ad ordinare la materia con più pacato raziocinio, in guisa da evitare talune ripetizioni e talune anticipazioni che nocciono alquanto alla rapida e chiara impressione sulla mente del lettore ignaro.

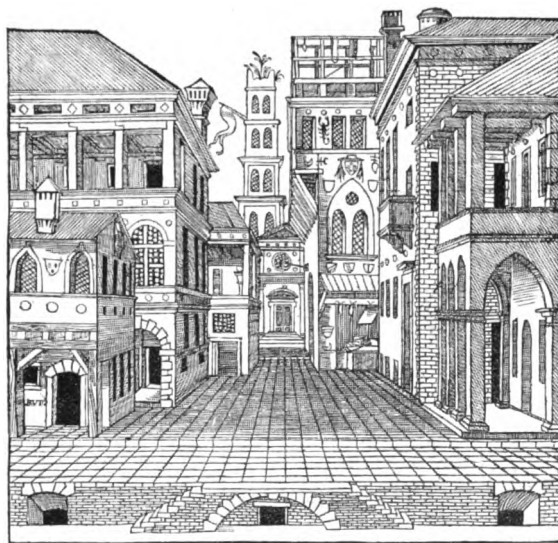
G. Ferrari: Principale e fondale

Ancora dirò che nel periodo del Rinascimento, quando la prospettiva assurgeva ad arte e scienza insieme, alcuni dati dall'autore, ommessi, avrebbero meglio illustrato l'opera del Brunelleschi come prospettico e come preparatore di spettacoli sacri. Queste osservazioni io faccio poichè il Ferrari ha invocato l'aiuto degli studiosi per averne notizie e lumi a crescere la nitidezza dell'opera sua. Ed in una ristampa, da augurare prossima per il vantaggio degli studî,

bramerei inoltre che egli procedesse a più tranquilla revisione del testo, nel quale sono pagine ispirate e sentite profondamente, ma qua e là non collegate sempre da costante e parca dizione.

Tutto ciò non scema di un grado il valore del volume, nel quale sono da cercare in primo luogo le notizie intorno ad un'arte fino a ieri non per anco studiata nella sua evoluzione. È invece da fare assegnamento sopra l'intenzione accennata dall'autore, cioè d'avere da lui uno studio generale sulla storia della prospettiva, il quale sarà nuovo argomento per lumeggiare l'arte italiana, e per il quale altri non potrebbe presumere di uscire con onore dal duro cimento meglio di quanto il Ferrari ha dimostrato di potere, con la serena obbiettività dell'opera testè compiuta.

Ora pertanto che tante oscurità sono dissipate nello svolgimento della scenografia, è lecito esprimere una speranza d'ordine generale.

Malgrado la grettezza commerciale che presiede all'allestimento degli spettacoli da teatro, è certo che il pubblico d'oggi più non s'appaga delle parodie, e sente il bisogno di perseguire la rassomiglianza assoluta del vero anche nelle favole teatrali. Al pubblico spetta esigere il ritorno al decoro della scenografia; agli scenografi risolvere il quesito della tavolozza in rapporto all'illuminazione elettrica. Ma per quest'ultimi soprattutto occorre la persuasione che se nella scenografia l'effetto rappresentativo è il mezzo ed il motore delle sensazioni, l'anima resta sempre nel concetto. Perciò la cognizione del passato è utile, al fine di eliminare gli anacronismi e le bizzarrie degli antecessori, rivolgendo ai bisogni moderni gli artifizî d'un tempo, scoprendo tutto ciò che potrà dare alla scenografia italiana altre palme, allo svolgimento dell'arte nostra nuovi mezzi di vitalità.

ANGELO GATTI.

Sebastiano Serlio: La scena comica

ADOLFO VENTURI, *Direttore* - ETTORE MODIGLIANI, *Redattore capo*

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.